

Renato
Barilli
TUTTO
sul
POST
MODERNO

GuaraldiLAB

Libri e-libri

Renato Barilli

Tutto sul Postmoderno

Guaraldi **LAB**

A horizontal row of eleven small, solid-colored circles in various colors: brown, orange, light blue, red, pink, green, brown, orange, light blue, red, and pink.

Immagine di copertina: snapshot dalla Mostra de *Il libro dei miei sogni* di Federico Fellini in Second Life, creata da Livio Mondini.

(livio.mondini@gmail.com)

© 2013 by Guaraldi s.r.l.

Sede legale e redazione

via A. Novella 15, 47922 Rimini

Tel. 0541.742974/742497

Fax 0541.742305

www.guaraldi.it

info@guaraldi.it

www.guaraldilab.com

info@guaraldilab.com

Isbn carta 978-88-8049-878-0

Isbn pdf 978-88-8049-879-7

Isbn epub 978-88-8049-880-3

Il libro

Questo testo corrisponde a quattro lezioni che l'Autore ha tenuto nel dicembre 2012 a Cartagena, in Colombia, preoccupandosi, in forma colloquiale e molto sintetica, di svolgere una sua linea interpretativa posta in grado di risolvere parecchi grattacapi sollevati dai problemi qui in gioco. Intanto, si tratta di chiarire bene che cosa si deve intendere per età moderna, in proposito l'A. si attiene a quanto ci dicono i manuali, essa riguarda i secoli dal '500 al '700, che sono anche quelli dominati, per dirla con McLuhan, dalla tecnologia fondata sulle macchine, a cominciare dalla tipografia di Gutenberg. Poi verrebbe l'età contemporanea, che però è quasi un sinonimo dell'altra etichetta, quindi meglio sostituirla proprio con quella di postmoderno, ma intendendolo, sempre alla maniera di McLuhan, come la civiltà fondata sull'elettromagnetismo e sull'elettronica, di cui si intravede già l'alba con certe grandi figure di fine '700, come Füssli, Blake, Goya. E dunque il postmoderno, così inteso, parte da lontano, e si svolge attraverso varie ondate successive. Il postmoderno propriamente detto sarebbe appena una fase tarda, o pomeridiana, o autunnale, ma dentro un percorso di grande unità.

L'autore

Renato Barilli (1935) in una carriera lunga ormai più di mezzo secolo ha partecipato ai maggiori eventi della vita culturale italiana, nei due versanti da lui coltivati dell'arte e della letteratura, con l'estetica a fare da trait d'union. Ha scritto numerosi saggi di storia dell'arte e di critica letteraria e ha curato numerose mostre. Parallelamente alla Transavanguardia di Achille Bonito Oliva ha scoperto e promosso il gruppo di artisti italiani da lui definito dei Nuovinuovi ed è stato tra i primi ad occuparsi dell'utilizzo del computer e dei nuovi media nel campo dell'arte.

Indice

Tutto sul Postmoderno

Il libro

L'autore

INTRODUZIONE

MODERNO, CONTEMPORANEO, POSTMODERNO

IL RITORNO DEL MODERNO

L'elettromagnetismo diventa maturo

Che pensare del ready-made, moderno o postmoderno?

IL SECONDO NOVECENTO: NORMALIZZAZIONE E
ABBASSAMENTO

La svolta del '68

Dal futuro al passato, la mode rétro

ARRIVA LA GRANDE SINTESI

Verso il glocalismo

Introduzione

Nel dicembre 2012 sono stato invitato dal collega Carlos Arturo Fernández, docente di storia dell'arte presso la Universidad de Antiochia, Medellín, Colombia, a tenere quattro lezioni in un corso per specializzandi nella magnifica città di Cartagena, dichiarata patrimonio dell'umanità, gioiello di sopravvivenza della civiltà colombiana e della prima dominazione spagnola, anche se purtroppo, come succede a tutti i luoghi di grande richiamo turistico, assediata da una folla di visitatori, spietatamente aggrediti da una plebe miseranda in cerca di sussidi estemporanei.

Ma incantevole e stupefacente era il contrasto tra il clima tropicale, che imponeva il ricorso continuo a condizionatori e ventilatori, e invece gli annunci del “bianco Natale”, assolutamente incongrui rispetto al tripudio della vegetazione. Leggevo le quattro lezioni che seguono in traduzione spagnola, ma nel conseguente dibattito ero pure costretto a tentare di esprimermi direttamente in castigliano, con il grande piacere di valermi, seppure a fatica, della lingua neolatina che sola resiste alla sfida dell'inglese. Ora ovviamente questi testi sono riproposti nella mia lingua madre e per un pubblico italiano.

Devo chiarire subito in che senso essi sono intitolati a un “tutto” sul postmoderno, infatti non si tratta di una ambizione di discorso esauriente in accezione quantitativa, come sarebbe di fornire una completa bibliografia su un argomento ormai tanto diffuso e sfilacciato nell'intero arco della cultura planetaria. Si troveranno poche note con riferimento, e discussione, di alcuni dei testi essenziali nella trattatistica sull'argomento. Il “tutto” si riferisce piuttosto a una mia precisa volontà di dipanare, nell'occasione, un filo logico e cronologico che mi è consueto ormai da tempo, ma che forse non mi è mai capitato di riassumere con altrettanta continuità e precisione. Questo filo passa per alcune tappe che vado qui a riassumere come guida a quanto si potrà trovare nei quattro brani che seguono.

1. È ridicolo che si insista tanto sul postmoderno senza avere prima chiarito che cosa si debba intendere per moderno.
2. Oggi noi Italiani sembriamo esserci dimenticati, o provare vergogna, della tradizione scolastica che invita a distinguere tra un'età moderna e una contemporanea.

3. Ciò corrisponde a una supina accettazione di un uso linguistico nordamericano per cui il moderno, meglio definito con un intensivo, modernismo, viene identificato con le avanguardie del primo '900, ma così si lascia scoperto l'immenso arco storico che va dal '400 al '700, corrispondente a quanto noi copriamo col termine di moderno, tuttora in pieno uso nella didattica delle scuole di ogni ordine e grado, compresa l'università.
4. Si può accettare comunque, a correzione del sistema scolastico, la completa disgrazia del termine di contemporaneo, cancellarlo e sostituirlo con postmoderno.
5. A questo punto conviene fare ricorso a un'impostazione generale di metodo che nel mio caso consiste in una concezione di materialismo storico culturale, di cui il McLuhan-pensiero ha fornito, circa mezzo secolo fa, i due pilastri essenziali, con *The Gutenberg Galaxy* e *Understanding Media*.
6. Una volta adottata questa impostazione, si scopre che il contemporaneo o postmoderno viene da lontano, le sue origini si identificano con quelle di una scienza e tecnologia fondate sull'elettromagnetismo e sue applicazioni, il che avviene sul finire del '700.
7. A imbrogliare le piste sta il fatto che quel lontano annuncio di postmoderno viene bloccato da un ritorno in forze del moderno, cioè delle macchine, dalla tipografia di Gutenberg a quelle posteriori riposte sullo sfruttamento dell'energia termica.
8. Il postmoderno è dunque una vicenda di lungo periodo, le cui varie tappe, interrotte o contrastate dai ritorni del moderno, si devono articolare con criteri di ordine quantitativo, scandendole col metro delle fasi del giorno o delle stagioni, si sono avute cioè un'alba del postmoderno, tra fine '700 e inizi dell'800, un pieno mezzogiorno, le avanguardie storiche del primo '900, e infine una attuale lunga fase di autunno, o lungo pomeriggio, con estensione metodica dall'Occidente fino a investire le varie culture del pianeta.

Il compito di illustrare “tutta” questa ampia parabola mi ha consigliato di procedere in modo schematico, senza abbondare in dettagli, che però ho

affidato ad altri studi cui le note indirizzano chi ne volesse sapere di più. Il pubblico internazionale, di lingua spagnola, ma spero presto anche anglofona, cui questo mini-corso inizialmente era destinato, mi ha obbligato a essere molto scarso nell'infilare nelle varie caselle i molti protagonisti dell'arte di casa nostra, mi auguro che gli eventuali lettori italiani, e gli artisti stessi, mi perdonino, o vadano a cercare altrove informazioni più ampie, seguendo le tracce da me indicate.

Questo andamento ridotto e sommario colpisce anche i punti in cui la mia indagine potrebbe applicarsi alla critica letteraria, un territorio che nella mia poligrafia sono uso frequentare con altrettanta costanza, ma pure in questo caso le poche note indicano i punti di possibili correlazioni e agganci.

MODERNO, CONTEMPORANEO, POSTMODERNO

Il sistema scolastico italiano propone una rigorosa periodizzazione storica distinta in quattro cicli. Non ci interessano qui i primi due, dedicati all'età antica e al medioevo, ma i due successivi, detti età moderna e età contemporanea. Per la prima di queste sono indicati i *termini a quo* e *ad quem*, rispettivamente nel 1492, morte di Lorenzo il Magnifico o, in alternativa, scoperta dell'America ad opera di Cristoforo Colombo, e dall'altra parte l'inizio della Rivoluzione Francese, 1789. Dopodiché, partirebbe l'età contemporanea, estesa a tutt'oggi, senza che si sia mai voluto o potuto trovare per quest'ultima una data conclusiva. Purtroppo i due vocaboli, moderno e contemporaneo, non sono in grado di introdurre una differenza sostanziale, anzi, se ne esaminiamo l'origine etimologica, sono pressoché sinonimi, moderno deriva dall'avverbio latino *modo* equivalente ad "ora", tempo presente, che è pure il medesimo significato, ancor più evidente, del suo insufficiente antagonista, il contemporaneo. Nell'uso comune i due termini si confondono, con una certa prevalenza a favore del moderno, che suona più familiare, meno tecnico, o addirittura scatta una pessima abitudine, di riservare il moderno ai primi decenni del Novecento, che invece appartenerebbero, secondo la definizione scolastica, al contemporaneo, riservando questo secondo appellativo ai decenni a noi più vicini.

A un certo momento, vedremo come e quando, è balzato in campo pure il termine di postmoderno, che in sé appare abbastanza significativo, con quel prefisso che lo pone indubbiamente a seguito del moderno, ma con ciò evidentemente siamo subito ricondotti al problema angosciante di stabilire con sicurezza che cosa si debba intendere per moderno. Evidentemente, per i vari cultori del postmoderno, questa fase segue un moderno inteso secondo l'equivoco di cui sopra, e dunque riguarda la prima metà del Novecento o poco oltre. Ma a questo modo resta scoperto un periodo lunghissimo, di circa quattro secoli, che è appunto quanto la tradizione scolastica, e anche accademica, recepitava dalle università almeno italiane,

continua a definire sotto l'etichetta del moderno: periodo importantissimo, in quanto riguarda l'intero Seicento, in cui nasce la disputa tra razionalismo ed empirismo e si pongono i presupposti della nuova scienza, quella che si usa anche denominare "moderna" per eccellenza, da Galileo a Newton, e poi segue l'intero capitolo dell'Illuminismo.

In arte sono i secoli del trionfo della prospettiva nata con Leon Battista Alberti e rilanciata da Leonardo, ovvero la grande epoca di un'arte mimetica, rappresentativa, fedele al reale, con esiti ben noti consacrati in tutti i musei dell'Occidente. È anche l'epoca illustrata dalla famosa *querelle des anciens et des modernes*, da cui l'enfasi assegnata al secondo appellativo, fino a farne un marchio di eccellenza. Ma poi, sul finire del Settecento, la situazione cambia, però, siccome il vocabolo pur ottimamente appropriato di moderno è già impegnato, se ne improvvisa uno succedaneo, che in sostanza replica il primo, ed ecco così nascere il fatuo, confuso, irrilevante epiteto di contemporaneo, che stenta a coprire l'intero periodo cui viene rivolto, con il fenomeno fastidioso per cui il più felice "moderno" continua ad assediare, a mordergli la coda. Dico subito che la mia proposta, scarsamente raccolta dalla comunità degli studiosi, di cui però insisto a valermi in genere nei miei saggi, e in particolare nel corso di queste conversazioni, è di cancellare il confuso termine del contemporaneo sostituendolo col postmoderno, così indicando che esso fa seguito all'epoca precedente, e nello stesso tempo conquista una datazione precisa, che è quanto manca ai vari usi correnti del postmoderno, tutti sofferenti del fatto di non aver fissato preventivamente indicazioni e date chiare per il moderno, col rischio di faticare molto nel tentativo di cogliere i tratti essenziali del distacco dall'uno all'altro. Ovviamente andremo a vedere in seguito le proposte più tipiche avanzate da chi ha tenuto a battesimo il postmoderno, ma dovremo sempre lamentarne l'impossibilità di dimostrare una rottura perentoria rispetto ai caratteri dell'epoca precedente.

Chi ha i conti più in regola è lo storico inglese dell'architettura Charles Jencks, col suo *The Language of Postmodern Architecture*, 1977, in quanto si può fare forte dell'esistenza, negli anni Venti del secolo scorso, di un Movimento Moderno, dei vari Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, che però nulla aveva a che fare con una grande tradizione di architettura moderna aperta proprio dall'Alberti e continuata via via dal Bramante, dal Palladio, fino ai teorici e pratici del Neoclassicismo. Siamo sempre alle

solite, può valere la connotazione del moderno, rivolta agli inizi del Novecento, se si cancellano i secoli precedenti che l'accademia insiste a porre nel nome del moderno. Se si arretra a Ihab Hassan, il critico letterario statunitense che, qualche anno prima, nel 1972, col suo *Dismemberment of Orpheus*, aveva introdotto il postmoderno per la poesia e il romanzo, insistendo per esempio sulle nozioni di ironia e di *pastiche*, risulta arduo non rintracciare già le origini di questi fenomeni presso molti scrittori delle avanguardie storiche. Se ci si rivolge a chi ha avuto più responsabilità e successo a introdurre il termine fatidico in filosofia, a Jean-François Lyotard, con la sua *Condition postmoderne*, 1979, perché attribuire alla seconda metà del secolo il rifiuto delle “grandi narrazioni”, ovvero di sistemi costruiti in grande e su basi ritenute solide, se questo era già stato il compito e l'esito delle migliori filosofie della *fin-de-siècle*, non per nulla etichettate globalmente “pensiero della crisi”, dovute a protagonisti del calibro di Bergson e Husserl, per l'Europa, e di W. James, John Dewey, Charles Sanders Peirce per gli USA, con il gigante Freud a gravare alle loro spalle?

E dopotutto anche Nietzsche, pur recuperato in fretta e furia dai postmoderni per darsi una patente di nobiltà, era stato, in leggero anticipo, di quella partita. E una schiera di fisici-matematici culminante nel nome di Albert Einstein, ma anche di Guglielmo Marconi, aveva assicurato un potente baricentro a tutto quel clima. In sostanza, dovunque rivolgiamo lo sguardo, questo confine forte tra un moderno tra i due secoli, Otto e Novecento, e una tarda fase novecentesca, non lo si scorge, da qui la proposta di abbattere le barriere, di ragionare nel segno di una continuità, senza con ciò negare l'esistenza di fasi diverse caratterizzate più che altro sul piano della quantità. Sarà tra le mie ipotesi sostenere che il postmoderno in accezione stretta, cioè relativo alla seconda metà del Novecento e oltre, si distingue non già per una rottura con la prima metà antecedente, bensì per un processo di quantificazione, come applicare il pantografo a tutti gli esiti già raggiunti dai padri, ingrandendoli, sviluppandoli, potenziandoli. Oppure si potrebbe fare ricorso a similitudini di un ordine naturale, parlare di una primavera del postmoderno (contemporaneo), riportabile al passaggio tra Sette e Ottocento, seguita da una piena maturità, un mezzogiorno, tipico del primo Novecento, quindi di una ulteriore fase autunnale, o addirittura invernale, che sarebbe quella che stiamo vivendo.

Ma ritorniamo indietro ora a vedere come si può ragionare attorno all'età moderna, sue date, caratteri, proprietà, tanto per farci i muscoli nell'esercizio, per ricavarne degli schemi storiografici da andare subito ad applicare all'età che invece ci interessa, la contemporanea, *pardon*, postmoderna. Sempre il sistema scolastico almeno in Italia ha indicato quelle due date già ricordate sopra, che però possono essere tacciate di una certa superficialità, o di culto della persona, dell'individuo d'eccezione, come nel caso di Lorenzo il Magnifico. Infatti il torto di una certa storiografia è di attaccarsi ai fenomeni di superficie, definibili anche come epifenomeni, risalendo a certi eventi clamorosi, ma non innervati in un ampio contesto.

Anche la scoperta dell'America al momento rimase un fatto inesplosivo, quasi una notizia di cronaca, incapace di esercitare un forte influsso materiale. Vedremo che non è del tutto così, quei due eventi possono assurgere a significati più importanti, ma accettiamo pure i consigli che ci vengono da una sana concezione di materialismo storico culturale, sviluppato in particolare da antropologi statunitensi, quali Leslie White e Marvin Harris, e soprattutto dal mio amato, e applicato senza sosta, Marshall McLuhan. **1** Essi sono concordi nel dirci che alle fondamenta di ogni sistema culturale c'è la famiglia dei mezzi, o strumenti, o utensili di cui esso si vale, un sistema cui conviene anche il termine di tecnologia. C'è dunque, a voler caratterizzare un'epoca, una tecnologia dominante, che ovviamente non cancella automaticamente la sopravvivenza di tecnologie per quanto in via di superamento, e non impedisce che frattanto siano all'opera in ogni settore degli sperimentatori intenti a elaborare nuove proposte, destinate a far nascere a loro volta, ma in lungo periodo, una nuova tecnologia chiamata ad abrogare, o ad affiancare, quella precedente.

Questi antropologi culturali si sono ben guardati dal cadere in un banale materialismo volgare, memore del positivismo ottocentesco e del suo opaco determinismo, hanno riconosciuto il ruolo che spetta a chi si muove a livello di idee, avvalendosi dei simboli, e dunque, mentre una specifica tecnologia è in atto qui e ora, obbligando ad adottare certi strumenti, ci sono artisti, scrittori, scienziati di ogni specie, e ovviamente tecnologici, che muovendosi nella dimensione virtuale, immaginaria del progetto, chiusi come in altrettante *situation rooms*, si chiedono se attuando talune variazioni e innovazioni gli apparati strumentali non risultino più efficaci. Il

tutto si può dire anche nei termini della linguistica di Ferdinand de Saussure, in ogni momento e in ogni civiltà c'è una "lingua", ovvero, tradotto in versione materialista, una tecnologia dominante, ma intanto gli sperimentatori stanno introducendo tanti atti di infrazione, ovvero esercitano il loro diritto a elaborare atti di *parole*, destinati poi a cucirsi tra di loro e a dar luogo a una nuova lingua, a un nuovo sistema materiale-tecnologico.

McLuhan in proposito si è valso del felice termine di Galassia, per indicare questa sinergia tra tecnologi, scienziati, artisti, ciascuno operante in un suo campicello specialistico, e forse inconsapevole che i rigagnoli o i fiumi che così viene aprendo affluiscono in un bacino comune. Preciso subito che per designare questa collaborazione, volontaria o no, di tanti operatori culturali dispersi nelle varie pieghe dell'enciclopedia dei saperi di un'epoca, faccio mia la nozione preziosa avanzata dal sociologo francese Lucien Goldmann, **2** di omologia, di identità funzionale. Dalle pratiche e teorie di questi mille combattenti si possono estrapolare delle strutture comuni, che costituiscono la spina dorsale di una determinata epoca.

McLuhan, in base a questi criteri, ci ha dato una magistrale Galassia Gutenberg, che ci offre la trattazione più ampia ed esauriente di quanto, in mancanza di meglio, continueremo a chiamare età moderna. Gutenberg è il tecnologo tedesco che ha meritato di dare il proprio nome a questa galassia, perché senza dubbio il canale delle pratiche materiali è il più ampio e rilevante, ma non è affatto prioritario, tanto meno in senso cronologico, infatti un grande merito del teorico canadese è stato di dimostrare come un operatore del livello alto, simbolico, virtuale, quale l'architetto, saggista, artista Leon Battista Alberti fosse giunto alla meta faticosa qualche anno prima, nel *De pictura* del 1435, teorizzando la prospettiva fondata sulla piramide rovesciata, col celebre punto di fuga posto al vertice di quella costruzione, che era un atto di coraggio fin lì sconosciuto anche alla migliore classicità greco-romana, e dunque si tratta davvero di una fondazione moderna, finché c'è piramide prospettica col suo vertice aguzzo, c'è modernità, invece il contemporaneo o postmoderno si farà un impegno imprescindibile di respingere quello schema, per le ragioni che andremo a vedere.

Come si vede, se accettiamo l'impostazione macluhaniana, come è nel mio caso, occorre fare un piccolo passo indietro, nella ricerca del *terminus a*

quo della modernità, arretrare alla metà del Quattrocento, tuttavia, come già insinuavo sopra, il manuale non è del tutto fuori strada, perché in effetti la morte di Lorenzo il Magnifico segna il tramonto di quei piccoli stati italiani, eccellenti nelle arti, ma deboli per i loro confini limitati, vittime del particolarismo, incapaci di assurgere a una visione larga e unificata. In fondo, fin lì, la politica è stata di carattere post-medievale, mentre i tempi nuovi si aprono agli stati “moderni”, quali saranno la Francia e la Spagna, unificati, centralizzati, in armonia con i pari processi messi in atto dalla tipografia e dalla legislazione anch’essa unitaria della prospettiva albertiana.

La quale, a sua volta, almeno nelle applicazioni datene da quasi tutti gli artisti pur più avanzati del Quattrocento, Italiani e Fiamminghi, resta esitante, ovvero essi non hanno il coraggio di infiggere il cuneo del punto di fuga davvero in lontananza, la piramide si schiaccia sul primo piano. Bisogna attendere l’arrivo di Leonardo per il compiersi di un avanzamento che osa spingere la vista oltre ogni limite, il paesaggio (l’*Annunciazione* degli Uffizi) si apre su un orizzonte illimitato, inoltre la cavità spaziale è invasa da un gas leggero fin lì ignorato, l’atmosfera, che logora i corpi e diffonde tonalità azzurrine, facendo sfumare gradualmente i contorni. Leonardo nasce nel 1452, ed ha come coetaneo, anno più anno meno, Cristoforo Colombo, il che ci consente di ricordare come gli avanzamenti, in ogni settore culturale, vengono apportati in forse inconsapevole simultaneità dai coetanei, anche se esistono differenze, tra chi marcia al passo con tutti gli altri e chi invece corre in avanti.

Ma in genere, dovunque operino, questi baldanzosi coetanei danno anche prova di una sostanziale omologia, consentono cioè di estrarre dai rispettivi comportamenti delle procedure pressoché identiche. Il grande merito di Cristoforo Colombo non è di aver scoperto, casualmente, l’America, bensì di avere rivolto risolutamente la prua delle sue tre caravelle verso l’alto mare, cessando di bordeggiare lungo la riva, come usavano fare prima di lui i navigatori. Quel suo gesto di estremo coraggio è omologo all’altro di Leonardo che rivolge lo sguardo verso la più remota lontananza, col che siamo davvero alla quintessenza della modernità.

Passiamo ora all’altro capo, al termine fissato, sempre dai manuali, per l’età moderna, che nello stesso tempo dovrebbe segnare l’ingresso nel contemporaneo. Esso viene trovato nell’inizio della Rivoluzione francese,

1789. Sotto il primo aspetto, di una fase che si conclude, la data è senza dubbio significativa, infatti, detto in breve, quell'evento corrispose alla presa del potere politico da parte di una classe sociale, la borghesia, che già in precedenza aveva assunto nelle sue mani il potere economico, ma si vedeva la strada sbarrata dai privilegi dell'*ancien régime*, basato sulle due classi, praticamente identiche, della nobiltà, fondata sulla proprietà terriera, a sua volta erede dei feudi medievali, e l'alto clero, costituito dai secondogeniti delle grandi famiglie, dirottati verso la carriera ecclesiastica per non dimezzare il patrimonio terriero. Al solito, la McLuhaniana Galassia Gutenberg, in totale sinergia coi responsi dei migliori sociologici, sul tipo di Max Weber, ci ha insegnato che l'innovazione tecnologica introdotta dallo stampatore di Norimberga ha creato l'individualismo moderno, ovvero, ha permesso a persone facoltose, nei commerci e nelle professioni liberali, avvocatura, notariato, medicina, di acquistare i libri, divenuti merce a buon prezzo, e di leggerli nel chiuso delle proprie stanze, rifiutando l'imbonimento delle prediche ecclesiastiche, da qui la libertà di opinione, e i presupposti delle varie riforme protestanti, di cui in particolare quella risalente a Calvino avrebbe costituito la base per la nascita di un capitalismo adulto.

Da qui la lenta corrosione del vecchio sistema nobiliare-feudale, finché la nuova classe non riuscì a far saltare il tappo che ne ostacolava l'ascesa, il che avvenne appunto con la Rivoluzione francese e con la proclamazione degli "immortali principi", *liberté, fraternité, égalité*, ma si sa bene che l'*égalité* valeva solo per i facoltosi borghesi che potevano dare un'istruzione ai figli e votare alle elezioni rappresentative, il cui accesso era riservato solo a coloro che disponevano di un apprezzabile censo. Contadini e operai erano esclusi da quegli immortali principi, e infatti fin da quel momento cominciarono le loro rivendicazioni per conquistare anch'essi una qualche porzione di diritti, nasceva insomma la questione socialista. Ma certo, la presa del potere totale da parte della borghesia sarebbe continuata anche per tutto l'Ottocento, e beninteso questa classe è ancora presente ai nostri tempi, ma non certo col ruolo egemone che allora si era conquistata.

Bisogna quindi ammettere che la data del 1789 per un certo verso funziona, ma si mostra priva di capacità euristica nei confronti delle arti e lettere, non spiega assolutamente perché mai allora fossero all'opera artisti innovatori,

che andremo a esaminare da vicino, quali Füssli, Goya, David, Blake, Canova, Turner, cioè coloro che nella mia visione costituiscono i primi esponenti della contemporaneità, ovvero del postmoderno, seppure nei modi al momento ancora deboli e precari che conviene caratterizzare secondo la metafora delle stagioni.

Si tratta cioè di un'“alba del contemporaneo”, così mi sono permesso di intitolare quella fase in un mio saggio. **3** Come collegare tutto ciò con il McLuhan-pensiero, seguendone il metodo, e non, in questo caso, le applicazioni dirette, dato che il canadese non ha mai rivolto lo sguardo a quell'epoca? Bisogna andare a cercare una tecnologia che sia stata davvero innovativa, tale da cambiare le carte in tavola rispetto al precedente periodo dominato dalla macchina a stampa gutenberghiana, che del resto stava ottenendo enormi sviluppi grazie all'arrivo di altre macchine ben più poderose, mosse dall'energia termica, i telai meccano-tessili, strumenti avviati a surrogare il lavoro manuale nella forma tradizionale dell'artigianato, e i treni, sul punto di sostituire, nei trasporti di persone e cose, la trazione animale. In effetti siamo qui a un bivio, se seguiamo la pista indicata dalla rivoluzione industriale, con l'intero sistema dei marchingegni fondati sullo sfruttamento del vapore acqueo, poi sostituito dalla combustione del petrolio e derivati, restiamo dentro i parametri della modernità.

Ma nello stesso tempo in quegli anni terminali del Settecento si sta scoprendo e studiando la presenza di un'energia ben diversa da quella di specie meccanica, l'elettromagnetismo, su cui si conducono esperimenti illuminanti e si ricavano prime applicazioni già di sapore tecnologico, anche se si tratta per il momento di procedimenti appunto aurorali, timidi, da collocarsi più nel numero delle curiosità scientifiche che degli usi su vasta scala. In particolare posso ricordare con un pizzico di orgoglio un mio predecessore tra i docenti dell'Università di Bologna, Luigi Galvani, medico, anatomista, fisiologo, che in esercizi di laboratorio condotti presso l'Accademia delle scienze scoprì che gli animali sono portatori di energia elettrica. **4**

Si conosce il suo famoso esperimento, nato come è successo tante altre volte nel segno della casualità. L'illustre professore aveva scorticato alcune rane, del tutto defunte, attaccandole a una ringhiera metallica, e aveva constatato con stupore che quelle, pur morte, zampettavano energicamente.

Si era stabilito un contatto, tra un polo positivo e uno negativo, da qui la scossa, la scarica. Un altro famoso italiano, Alessandro Volta, **5** per altra via era giunto a risultati analoghi, ponendo l'uno sopra l'altro strati alterni di panni imbevuti di acido e di lastre metalliche; i vari contatti, anche in questo caso, avevano generato un flusso di corrente, era nata la Pila, antenato di tutti i generatori di corrente che con ben più sofisticata tecnologia ancor oggi si usano.

Quell'energia incondita così prodotta sfuggiva a tutti i parametri della scienza galileiana-newtoniana, fondata sul procedere di corpi mobili lungo traiettorie rettilinee, chiamati a transitare per ogni punto del percorso, in ottemperanza a tutti i requisiti della geometria euclidea, fondata sulla triade del punto-linea-superficie, che per parte sua la geometria analitica cartesiana aveva provveduto a confermare e a rendere vincolanti. Tutti gli artisti della modernità si erano ritenuti in obbligo di rispettare quei postulati, e dunque le loro rappresentazioni erano dominate da un sistema di assi orizzontali-verticali a perpendicolo, fondati sull'inevitabile angolo a novanta gradi, cui si aggiungeva l'asse della profondità, soggetto allo scorcio prospettico, ma anch'esso da praticare in modo regolare e progressivo, con distanze via ridotte, ma con criteri prefissati. Tutto questo serviva perfettamente per tracciare mappe del territorio circostante, pronte per l'uso che ne avrebbero fatto i nostri commercianti e soldati in armi per andare alla conquista del mondo, disponendo di un sistema di mappe conformi di cui invece mancavano tutte le altre culture del pianeta, ignare della prospettiva albertiana e soprattutto del suo fondamentale principio, il punto di fuga.

Era chiaro che la nuova energia apparsa all'orizzonte, intanto, si muove con una velocità impressionante, anche se si dovrà attendere un secolo perché venga Einstein a stabilirne il valore, consistente in quei circa 300.000 Km al secondo che praticamente stabiliscono un regime di simultaneità, cancellando in sostanza l'effetto delle distanze, e dunque dispensando gli artisti dal doverle registrare attraverso la prospettiva. Il primo sintomo che si è dentro il contemporaneo, o postmoderno che si voglia dire, sta nel ripudio della prospettiva albertiana-leonardesca, un aspetto, questo, che troviamo concordemente negli artisti d'avanguardia sopra elencati.

Assieme al computo delle distanze, è l'intero paesaggio che così viene cancellato, o quanto meno ridotto a una cavità indeterminata, molto simile

all'etere di cui poi si parlerà, o al dielettrico, ovvero a uno spazio fatto su misura per l'irrompere delle onde elettromagnetiche. Si noti fra l'altro che per questa nuova energia si adotteranno ben presto varie metafore ricavate dal mondo dei fluidi, come appunto onda e corrente, entità assolutamente estranee ai canoni della geometria euclidea.

Ma è ormai tempo di far entrare in scena il primo, in ordine di nascita, di questi baldi cavalieri di una nuova sensibilità, lo svizzero Johann Heinrich Füssli (1741), che però conclude la sua esistenza errabonda a Londra, dove si preferisce denominarlo Fuseli. Prendiamone il noto capolavoro, e anche opera di rottura e di sfida, *Il giuramento dei tre congiurati sul Rütli* (Zurigo, Kunsthaus). Primo connotato: i tre corpi affondano in un aere stinto, assolutamente privo di indicazioni paesistiche, nessuno dei moderni avrebbe potuto concepire qualcosa di simile. Inoltre subiscono il potenziamento estremo di una dimensione, la verticale, sulle altre due. Sempre a proposito della Galassia moderna, e del suo cardine dato dalla prospettiva albertiana, non ho fin qui menzionato colui che ne è stato il miglior studioso, Erwin Panofsky, nel suo saggigiovanile *La prospettiva come forma simbolica*, 1927 ⁶, dove tanto per cominciare ne aveva riconosciuto l'appartenenza allo strato dei simboli, che come sappiamo è consustanziale a quello materiale delle tecnologie e indispensabile assieme ad esso per caratterizzare un ciclo culturale.

Appunto portando l'attenzione sulla regola che le grandezze, riportate su ciascuno degli assi, fossero tra loro proporzionali, così da non dar luogo a scompensi, a deformazioni e mostruosità, lo studioso tedesco aveva introdotto l'utilissima nozione di isotropia, la quale, in fondo, vale anche per la terza dimensione della profondità, in quanto i corpi affidati ad essa si rimpiccioliscono sicuramente, ma in misura perfettamente graduale e proporzionale. Ma l'isotropia è un concetto che non ha senso in regime di elettricità, le tre dimensioni si affrancano, si muovono liberamente nello spazio.

Füssli privilegia la verticalità, vedremo che invece Goya preferisce schiacciare i corpi sull'orizzontale, comunque quello che conta è di svincolare le dimensioni da un rispetto reciproco, dal che deriva anche il connotato della deformazione, come se le varie figure venissero riprese da specchi non piani bensì convessi o concavi. È l'intero spazio dielettrico a essere dominato da andamenti curvilinei, schiacciati, anche per questo

aspetto dobbiamo aspettare l'insegnamento, successivo ma del tutto consequenziale, di Einstein, che dimostrerà come i raggi solari curvino, in presenza di masse ingenti, fino a dover cancellare le rette dall'universo. In questo spazio rarefatto i corpi si avvicinano o si allontanano rapidamente, e dunque il gigantismo può convivere col nanismo, come già avveniva nei grandi esponenti del Manierismo, si pensi a Giulio Romano. La modernità aveva censurato questi protagonisti considerandoli abnormi, Füssli invece li rilancia, e al suo seguito la deformazione entrerà stabilmente nei canoni del contemporaneo.

Altra proprietà, ancora una volta da porre a riscontro omologico con le rane di Galvani: queste ultime, pur estinte, zampettano con furore, tanto che ne è venuto l'epiteto di sentirsi "galvanizzati", lo si usa ancora, e in tutte le lingue occidentali, per designare persone che a un tratto sembrano prese da un entusiasmo incontenibile che le spinge a muovere senza controllo gambe e braccia. Ebbene, anche le figure dell'artista svizzero ci appaiono quasi sempre agitate, da moti la cui provenienza è del tutto endogena, come se provenisse da pile, da condensatori inseriti nei loro corpi, il che anche per questo verso li sottrae del tutto alle regole della meccanica e della fisiologia tradizionali.

Nulla a che fare, insomma, con le torsioni tipiche dell'età barocca, le quali corrispondevano all'adattamento dei corpi a situazioni di dinamismo, di squilibrio, ma sempre nel rispetto delle masse muscolari e della loro anatomia. Qui invece siamo in uno stato fuori regola, sia nelle estroflessioni, sia nello stato antigravitazionale con cui i corpi si muovono, il che ricorda gli aspetti tipici del sogno. Si sa che Füssli è stato un intrepido indagatore di questo territorio misterioso, infatti l'alba del contemporaneo, come pone le promesse da cui verrà poi la fisica einsteiniana, così pure anticipa le intuizioni cui a sua volta giungerà Freud, dando piena legittimità al continente sommerso esistente nella nostra psiche, anche in questo caso con totale ripudio di alcuni principi cari all'età moderna, nella versione autorevolmente rappresentata da Cartesio. In noi non c'è solo la *res cogitans*, ma anche una buona porzione negata alla luce della coscienza, eppure esistente, coi suoi diritti da non trascurare, se non si vuole cadere nella malattia, nella nevrosi. E dunque è indispensabile costituire un principio antagonista a quello valido nei momenti di veglia. C'è in noi un principio del piacere, di *eros*, *libido* ecc., del tutto

corrispondente a quella fonte energetica che se ne sta condensata nella materia.

Chi insiste scopertamente su questi aspetti anticipatori, è un artista inglese più giovane di quasi una generazione rispetto a Füssli, William Blake (1756), che prima ancora che affidare alle immagini queste sue straordinarie intuizioni, le consegna pure a messaggi profetici formulati attraverso saggi e raccolte di poesia. Viene espressa una condanna senza

riserve proprio del pensiero moderno, dell'Illuminismo congiuntamente creato da razionalisti cartesiani e da empiristi della specie di Locke e Hume, partigiani in ogni caso del primato della ragione sull'irrazionale, cui viene negato ogni diritto al riconoscimento. Questa loro sterile predicazione è condensata da Blake nell'immagine di un vecchione, di un crudele e oppressivo Dio padre di specie biblica, che tiene alla catena il figlio Adamo, e viene detto Urizen, un vocabolo formulato dall'artista-filosofo-poeta, in cui pare di poter individuare una specie di anatema, *your reason*: guardate a che cosa porta la ragione in cui voi tanto credete. Altri invece ritengono che Blake alluda al verbo greco "orizein", limitare, da cui deriva "orizzonte", come la linea che chiude la nostra visione, e che dunque la nuova fonte energetica invita a superare. Un buon erede di queste riflessioni sarà il nostro Leopardi col suo celebre *Infinito*, una esperienza provocata appunto dalla possibilità di superare la siepe "...che da tanta parte/ dell'ultimo orizzonte il guardo esclude". Ma per fortuna entra in scena anche il Dio-figlio, Cristo, che invece può essere detto Orc o Los, che sono anagrammi dei due principi energetici, il sole nell'universo, e il cuore dentro di noi. Va da sé che anche le figure di cui si vale Blake, nella sua produzione di disegni e incisioni, sono piatte, assolutamente estranee a qualsiasi legame prospettico e determinazione di luoghi, libere di affidarsi ai formati più opportuni, di valersi insomma dell'anisotropia. **7**

Rientrando in date più prossime a Füssli, ecco il caso del tutto simpatetico, omologo, nonostante la scarsità di rapporti reciproci, offerto da Goya (1746), di cui possiamo subito riprendere il motto celebre "Il sonno della ragione fa nascere mostri", ma risulta sbagliato darne una lettura in chiave illuminista, come se l'artista spagnolo fosse un seguace di Cartesio e dell'Illuminismo. Può anche darsi che lui stesso, a un livello di superficie, credesse di muoversi nel rispetto di questo principio, magari per non sottostare ai pericoli dell'Inquisizione, ma in sostanza quella sua frase va

intesa come un pieno riconoscimento, meno male che la ragione, la condannabile Urizen di Füssli, talvolta si addormenta, così ci permette di entrare nell'universo notturno, onirico dove vivono tutte le pulsioni negative della nostra personalità. Ovvero, vale la ben nota espressione latina, *oportet ut scandala eveniant*, conviene dare voce e sfogo all'universo notturno.

Per giungere a questo scopo Goya è stato potentemente aiutato da una circostanza esteriore che poteva essergli di grave inciampo: si sa che per tutta la sua giovinezza e prima maturità è stato al servizio dei Borboni di Spagna, chiamato a compilare per loro dei cartoni su temi insulsi, legati al *loisir*, alle feste galanti, a spicciole occasioni di divertimento che i rampolli delle famiglie nobili condividevano con un *demi-monde* di *majos* e *majas*, giovani avvenenti di entrambi i sessi quasi al limite della prostituzione, dediti a giochi in apparenza innocui, come l'altalena, merende in campagna, raccolta di frutta. In fondo, era un filone già esistente nella tarda modernità, inaugurato dai francesi Watteau, Boucher, Fragonard, che però rimanevano ancora ligi alle buone regole del mimetismo. Solo che da quei dipinti goyeschi si dovevano ricavare degli arazzi, i quali per loro intrinseca costituzione non ammettono effetti di lontananza, ovvero abrogano tacitamente tutte le regole della prospettiva moderna.

Una destinazione di questa natura ha consentito, anche a Goya, di dipingere quasi *à plat*, anticipando una delle conquiste cui, un secolo dopo, sarebbe giunto Gauguin, quando ormai un'arte contemporanea in senso più stretto stava per partire. Non solo, ma basta guardare da vicino gli occhi in apparenza innocenti di quelle giovani per vederli come traforati, come si fa sulle bambole per commettere qualche sortilegio. Da quelle fessure si accede a un universo nero, che al momento resta velato, scongiurato, rimosso, ma poi, nella seconda metà della sua carriera, l'artista spagnolo lo fa prorompere sempre più, e dunque la fase gentile e festosa degli inizi cade, come una pelle posticcia, come il fenomeno della muta nella vita di qualche insetto. Ma resta l'impostazione essenziale, di riportare tutto in superficie, che Goya ha adottato nei cartoni, e che gli risulta di grande utilità anche per impostare le sue magistrali incisioni. Anche in lui, la terza dimensione, la profondità, è quasi del tutto abolita, i corpi si schiacciano sull'orizzontale, e se si devono spostare, lo fanno ballonzolando lungo un asse mediano, come posti in altalena (*La romeria di S. Isidro*, Madrid,

Prado).

Restano da esaminare altri due poderosi campioni di quella pattuglia di innovatori, Jacques-Louis David e Antonio Canova, che a dire il vero si presentano a tutta prima, il francese per la pittura, l'italiano per la scultura, come tipici rappresentanti di un movimento quale il Neoclassicismo, di cui si stentano a scorgere gli aspetti di rottura rispetto al panorama precedente. Il classicismo, nel corso del secolo d'oro della modernità, il Seicento, è stato una delle componenti fondamentali di una particolare miscela di cui hanno fatto parte pure il naturalismo e il barocco, anche se quest'ultimo si poneva in apparente antitesi al primo, ma risultava ugualmente sottoposto alle regole ferree della piramide prospettica e del rispetto isotropo dei dati, anatomici e di paesaggio.

Proprio su questi punti si manifesta il potenziale innovativo di cui risulta dotato il classicismo nella ripresa particolare che ne fanno David e Canova. Fermiamoci pure, per ciascuno, a capolavori ben noti, per esempio, per David, *Il giuramento degli Orazi*, Parigi, Louvre, che in definitiva riprende il medesimo motivo già trattato da Füssli, ma sembrerebbe che i tre congiurati, in questo caso, accettassero di mettersi lungo una linea obliqua, così da inoltrarsi in profondità. Tuttavia lo fanno molto timidamente, del resto compensati dalla figura di colui che ne raccoglie il giuramento, collocato in totale bidimensionalità.

Inoltre, a impedire qualsivoglia fuga in lontananza provvedono le arcate del colonnato, anch'esse disposte di faccia a noi, a sbarrare la terza dimensione, a ricacciare le immagini sul primo piano. Più in genere, David evita con cura di pronunciarsi su quanto sta dietro, nei secondi e terzi piani, riempie le cavità di un aere indistinto, grigiastro, molto simile, anche in questo caso, al dielettrico di Füssli, o al ricorso alla tecnica dell'acquatinta, cara al Goya incisore, espedienti, in tutti i casi, che risultano molto validi per evitare di pronunciarsi su quanto sta sul fondo delle scene.

Ma quanto a Canova, dato il suo prevalente impegno nella scultura, come potrà evitare di pronunciarsi sulla terza dimensione, in particolare nelle opere sue celebri come per esempio *Ercole e Lica*, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna? Scopriamo in proposito una sua caratteristica essenziale, poi ripresa da uno dei volti del contemporaneo, o del postmoderno, questa volta in accezione assai prossima ai significati più

usuali della parola. Si tratta di una rivisitazione del museo della classicità.

Canova recupera le forme della statuaria antica quasi come fossero già dei *ready-made*, alla maniera di Duchamp, da riprendere tali e quali, nella loro perfezione mortuaria, effettuandone un recupero che è ben attento a eliminare ogni traccia di manualità, ogni palpito di vita. Non lasciamoci ingannare dal clima di eccellenza con cui quei prototipi sono presentati al pubblico occidentale, attraverso le campagne promozionali, per esempio, di Winckelmann. Canova intuisce che quei nobili esemplari sono già divenuti degli stereotipi, tali quasi da collocarsi nella categoria ormai battente alle porte del cattivo gusto, del *kitsch*. In lui, insomma, già si annunciano le riprese che delle immagini museali faranno in seguito Giorgio De Chirico, Giulio Paolini, Jeff Koons. Del resto, appena può, l'artista di Possagno lascia cadere quella fredda simulazione di profondità plastica e schiaccia, anche lui, le immagini avvalendosi della modalità a lui assolutamente congeniale del bassorilievo, il che gli permette di appiattirle sulla superficie, così portando il trattamento plastico a gareggiare con le incisioni di Goya, o con quelle di Blake, o proprio sul piano scultoreo con un altro inglese, Flaxman.

Del resto, lui stesso era ben consapevole di rasentare, in tanta sua produzione, un gusto "inglese", appunto alla Füssli o alla Blake, che però doveva rimuovere per obbedire alla committenza, che voleva da lui un irrepreensibile, ma vacuo formalismo. Potremmo anche applicargli una anticipazione della bipolarità che poi ritroveremo in uno dei padri fondatori di una contemporaneità ormai manifesta quale Sigmund Freud, tra un Ego, o addirittura un super-Ego, che lo porta a seguire le orme dei grandi maestri del passato, e invece le spinte impetuose di un Es, di un principio erotico-libidico, cui dà libera uscita nei disegni e nei dipinti. Certe ninfe, certe danzatrici da lui eseguite a tempera, sono assai simili alle *majas* di Goya, ma se le cogliamo nel momento in cui lasciano cadere la spoglia di superficie della leggiadria e della pretesa innocenza, le vediamo mettere a nudo un carattere infernale, di mostri delle profondità, simili a meduse, a piovre che allungano i tentacoli per afferrare e trascinare in basso. La pittura, nel caso di Canova, funziona come voce della verità, impietosa, spiazzante, si veda la versione dipinta delle *Tre Grazie* (Possagno, Casa natale).

Se nella scultura sono conformi ai parametri di una insulsa perfezione,

nella resa su superficie si rivelano come subdole creature tentatrici, da far ricordare le servette maliziose presenti nei romanzi di Kafka, cui l'autore affida un erotismo negato dai suoi probi protagonisti ostentati in superficie. Ma nessuno deve lasciarsi ingannare, è lui, l'autore, Kafka stesso, ad alimentare quei sogni erotici, così come è Canova a dare sfogo a una controparte lubrica e scivolosa, rispetto alla perfezione marmorea delle Grazie. Anche nel suo caso, è bene che l'Ego si addormenti per lasciar prorompere i mostri del sottosuolo. **8**

Forse l'autore più significativo per concludere e riassumere questa spettacolosa manifestazione mattutina del postmoderno è il grande paesaggista inglese William Turner, nato una generazione dopo questi primi battitori (1776). Il genere che affronta sembra del tutto consacrato al moderno, votato com'è allo scandaglio della terza dimensione, con la visione che si perde in lontananza, e chiede il ricorso all'accuratezza dei dettagli. È possibile allora evitare le trappole prospettiche? Una prima opzione di Turner va a favore delle distese marine, dominate dal motivo dell'ondulazione che fa beccheggiare le navi, sottraendole all'*à plomb*, al gravitare ed essere inchiodate al piano orizzontale lungo una verticale.

Le imbarcazioni di Turner dondolano, rispettando il motivo ondulatorio dell'elettromagnetismo, confermato anche da un simmetrico ondulare, in alto, delle nuvole. Se invece qualche volta il paesaggista inglese si lascia catturare dal motivo della piramide visiva, trova compenso nel fatto che, nelle sue vedute, di questi vertici aguzzi ne pone almeno due, e divergenti tra loro, ovvero la veduta "spara" in direzioni diverse che disorientano lo spettatore. Ma il suo massimo ardire sta nel respingere il concetto stesso che la modernità aveva sancito col termine dell'"inquadrare", secondo cui la visione, la finestra che si apre sul mondo deve starsene racchiusa entro confini orizzontali-verticali, perpetuando la dittatura dell'angolo retto.

Viceversa Turner rifiuta questi schemi, preferendo decisamente "incerchiare" le sue visioni, si vedano i due paesaggi dedicati a Roma, la sacra, colta da S. Pietro, e avvolta nelle spire ellittiche del porticato del Bernini, e la antica, del Foro romano, anch'essa dominata dallo schema dell'arco. Egli ha intuito, con perfetta rispondenza omologica, che nel nuovo universo gli schemi rettilinei non hanno più cittadinanza. Ma, si potrebbe obiettare, nel suo più noto capolavoro, *Pioggia, vapore e velocità*, Londra, Tate Britain, c'è l'omaggio a un'invenzione tipica della

rivoluzione industriale, il treno che avanza su un ponte e lungo binari ossequianti agli andamenti prospettici, cioè rettilinei, e convergenti verso lo sfondo da cui la locomotiva proviene. Ma se si porta lo sguardo lungo di essi, si può constatare che non conducono al punto di fuga; alle loro spalle è in atto uno sconvolgimento che ha quasi l'aspetto di una esplosione atomica in corso, ben più veloce del treno, pronta a inghiottirlo, e con esso tutta la fragile ragnatela dell'impianto moderno fondato sulla geometria euclidea.

IL RITORNO DEL MODERNO

Ho già detto che sia i primi esperimenti nell'ambito dei nuovi orizzonti aperti dall'elettromagnetismo, sia i loro riscontri omologici nell'ambito delle arti visive furono un fenomeno di breve durata, corrispondente a quelle che in termini di ore o di stagioni si potrebbero definire un'alba o una primavera, e si sa che quest'ultima talvolta, se troppo precoce, è arrestata o addirittura bruciata da un ritorno di rigori invernali. Allo stesso modo si ebbe, con l'arrivo dell'Ottocento, un forte e incontrastato ritorno del moderno, a cominciare proprio dal versante che, secondo le concezioni McLuhaniane, è da considerarsi il più decisivo e cogente, la tecnologia. L'antenato delle macchine votate alla produzione in serie e nel grande numero, la macchina per stampare, è raggiunto, seppure con grande ritardo dalle macchine mosse, dall'energia termica, dapprima attraverso lo sfruttamento del vapore acqueo, poi utilizzando la combustione del petrolio e derivati.

Tutte queste macchine sono ligie sia alle regole della meccanica razionale come stabilita dalla scienza condensabile nel binomio Galileo-Newton, sia negli schemi della geometria euclidea, ripresa e rilanciata dalla geometria analitica cartesiana. Non si sfugge a una morfologia basata sull'angolo retto e ai suoi sviluppi, con l'unica alternativa data dalla circonferenza, il mondo delle macchine è costruito su diedri e cilindri. Al loro seguito si riaffaccia anche il naturalismo-realismo già tipico del Seicento, il grande secolo del moderno, la prospettiva torna a imporre in pieno la sua legislatura, non tanto nella versione lineare albertiana bensì in quella detta "aerea" di Leonardo, vale a dire che il disegno fa un passo indietro, o esiste solo nella mente dell'artista, in quanto la riduzione progressiva delle distanze e il rimpicciolimento dei corpi sono resi attraverso la gradazione degli effetti atmosferici. Ma questa non è certo una novità, già Tiziano "non disegnava", come poi avverrà in coloro che saranno i migliori eredi e ultimi esecutori testamentari del moderno, gli Impressionisti, con Claude Monet alla testa.

Non è che l'influsso di Füssli e compagni sparisse di colpo, anzi, si dovrebbe tener conto di una generazione posteriore a lui, a David e a Canova, costituita per la Francia da Jean-Auguste Dominique Ingres, e in Germania dal plotone dei Nazareni, con Friederich Overbeck a guidarli.

Tutti questi artisti fanno certamente dei passi di avvicinamento al moderno, che aveva avuto il suo pieno riconoscimento nella “terza maniera”, o appunto maniera moderna predicata dal Vasari nelle sue *Vite*, e costituita da Leonardo, Raffaello, Giorgione, Tiziano, Correggio, ma si fermano alla seconda maniera, di artisti come Signorelli e Perugino, per i quali il disegno veniva prima di tutto, a ingabbiare i corpi e a tenerli schiacciati sul primo piano, per paura di farli inoltrare nelle lontananze incognite.

La generazione di Ingres e dei Nazareni, in sostanza, aveva già lanciato il monito di ritornare a “prima di Raffaello”, erano insomma dei convinti preraffaelliti avanti lettera, con un mezzo secolo di vantaggio rispetto a Dante Gabriel Rossetti e compagni, che nel 1848 lanceranno la fatidica etichetta del Preraffaellitismo, ma bisogna riconoscere che artisti anteriori a loro di almeno quarant’anni ci avevano già creduto, alla sostanza di quella formula, e l’avevano messa in pratica.

Invece la quasi totalità degli artisti che nascono dopo il 1790 credono nella necessità di rilanciare la maniera moderna, cioè un’arte prospettica, atmosferica, colma di dettagli, e dunque Raffaello costituisce un insegnamento valido e imprescindibile, se non ci si vuole trattenere nelle secche dell’arcaismo. Tutti coloro che effettuano questo clamoroso recupero della “maniera moderna”, nati a partire dall’ultimo decennio del Settecento, vengono raccolti in un’etichetta ambigua e contraddittoria fra tutte, quella di Romanticismo, da considerarsi decisamente *double face*. Se la prendiamo in un’accezione odierna, come corrispondente a un’arte di forte emotività e fatta col cuore, dovremmo risalire a Blake, che poneva al centro del suo universo la figura radiosa di Cristo, denominato Orc o Los, con ricorso all’anagramma delle due massime fonti energetiche, il sole e il cuore. Se invece la prendiamo in un’accezione più letterale, essa riguarda i pittori che respingono le pretese del Neoclassicismo di continuare a visitare i miti e i personaggi del mondo greco-romano.

Abbiamo visto, nel capitolo precedente, che in mano a David e Canova, sotto le gelide spoglie del Neoclassicismo albeggiavano fermenti innovatori, da ricondurre decisamente alla categoria del contemporaneo o postmoderno. Però la tematica esteriore indicava un clima di immagini fredde e austere, mentre il nuovo secolo sentiva che bisognava rivolgersi a temi più emozionanti. Pertanto la nozione di romantico venne presa nel significato letterale, etimologico della parola, come riguardante i capitoli

della storia occidentale che si lasciavano alle spalle le gelide stagioni della classicità per coltivare piuttosto i miti già cantati dalle nascenti lingue romaniche, ovvero romanze, il francese antico, il provenzale, il castigliano, l'italiano delle origini, nei due cicli cavallereschi dedicati a Orlando e a Re Artù, magari rivolgendo lo sguardo anche alle saghe nordiche quali il ciclo dei Nibelunghi o l'Edda. Procedendo in su lungo i secoli, veniva Dante con il suo viaggio, più che nel freddo e gelido Paradiso, nei gironi cupi e orrifici dell'Inferno. Inoltre si prestava attenzione alle gloriose campagne liberatorie intraprese dai Comuni contro i tiranni del sistema feudale, gli antenati *dell'ancien régime*.

E non era neppure vietato che, procedendo in questa corsa in avanti, si potessero affrontare anche temi della più stretta attualità. In questo elenco chiunque avrà intravisto la tematica in cui si sono gettati avidamente i due pittori francesi più quotati sotto l'etichetta di Romanticismo, Théodore Géricault e Eugène Delacroix, ma se romantici sono i temi da loro affrontati, a livello stilistico li scorgiamo invece trattati e risolti mediante il recupero della tavolozza già impiegata dai grandi esponenti della “maniera moderna”, di cui vengono richiamati in esercizio i padri fondatori Raffaello e Michelangelo, ma soprattutto i loro più degni continuatori quali Rubens e Rembrandt, con le loro pennellate vigorose, impastate, sfumate, immerse in un caldo contesto di elementi atmosferici. Cade insomma del tutto l'interdetto che contro gli esponenti di un'arte rutilante, variopinta, policroma, aveva lanciato Blake, giunto perfino ad accusare Rembrandt di dipingere “con lo sterco”.

Finita la cura dimagrante, la pittura torna a farsi bulimica, opulenta, giocata senza risparmio su tutti i tasti. Si stabilisce così un *sendero luminoso* che di tappa in tappa ci condurrà fino all'Impressionismo, passando per il realismo di Millet e di Courbet. A ognuno il suo recupero di qualche maestro del passato, se Géricault, nella sua *Zattera del Medusa*, Parigi, Louvre, si avvale dei tipi muscolosi e agitati di Michelangelo, Delacroix (*La libertà guida il popolo*, Parigi, Louvre) rilancia in pieno la tavolozza rutilante, affocata di Rubens, Courbet (*Funerale a Ornans*, Parigi, Musée d'Orsay) si attacca all'esempio “maledetto” di Caravaggio, anche perché ne eredita l'attaccamento ai destini miserabili del “quarto stato”, che ormai si annuncia sempre più minaccioso, pronto a sfidare la trionfante borghesia. Ma a livello stilistico non ci sono differenze, tra una pittura di destra e di

sinistra, in quanto entrambe accettano di porsi sotto l'egida delle buone regole di un'arte mimetica, speculare rispetto alla realtà.

In un primo tempo questo generale ritorno alle impostazioni del moderno si compie con ricorso alla rivisitazione di vicende appartenenti a un passato medievale, in cui sta proprio l'aspetto letterale o tematico insito nel Romanticismo, ma queste apparizioni in costume sono appena un espediente, per chi non ha ancora il coraggio di affrontare direttamente il presente. A ben vedere, il quadro storico funziona in definitiva come un gigantesco Cavallo di Troia nel cui ventre si celano per il momento i fermenti pronti a uscir fuori per lanciarsi ad afferrare il presente, sfociando così in un realismo scoperto e dichiarato. Chi in particolare si distingue per il coraggio di uscir fuori senza indugio da quel ventre protettivo, è Gustave Courbet, mentre altri vi indulgiano più a lungo, incrociando la residua presenza di temi mitologici con una fattura vigorosa, da dirsi già pre-impressionista, si pensi allo svizzero Arnold Böcklin o all'Italiano Domenico Morelli.

E poi, c'è da considerare la già annunciata variante dei Preraffaelliti, condotta dal capofila Dante Gabriel Rossetti con accanto William Holman Hunt e John Everett Millais, però molto incerti se rispettare davvero i modi asciutti, scarni, lineari dei pittori del Quattrocento, o se invece accedere a una fattura abbondante di dettagli.

Tutta questa lunga trafilata approda infine nell'Impressionismo, che dunque non è affatto un primo capitolo del contemporaneo, come pretendono certi manuali ⁹, ma appunto il logico *terminus ad quem* dell'intera vicenda del ritorno al moderno, se almeno incentriamo questo "ismo" nella figura di Claude Monet, il quale, sia ben chiaro, ha del tutto introiettato l'inevitabile piramide visiva, del resto confermata dall'ultima delle grandi macchine moderne a venire realizzate, la macchina fotografica.

Naturalmente è una piramide non tracciata con le linee, che cioè non viene materialmente evidenziata, la si legge nello sfumare e alleggerirsi dei dati, man mano che si allontanano da noi. In lui è il massimo raggiungimento di una tradizione gloriosa annunciata da Tiziano, quindi confermata dal vedutismo di Francesco Guardi, quindi ancora dal paesaggismo perfettamente tonale di Jean-Baptiste-Camille Corot. L'occhio dell'artista è una perfetta *tabula rasa* che attende passivamente di essere

“impressionata” dall’arrivo delle percezioni esterne, a gara con quanto avviene nel procedimento fotografico. È tanto cogente, questo modello, che non lo si può attribuire al solo Monet, o alla piccola squadra dei compagni di via, Alfred Sisley, Jean-Auguste Renoir. Bisogna invece riconoscere che quasi tutti i nati in Occidente tra gli anni Trenta e Quaranta dell’Ottocento si sono prestati alla medesima esposizione ai raggi di provenienza esterna, e dunque l’Impressionismo è rintracciabile in ogni paese d’Europa, gli Spagnoli ne hanno avuto una variante notevole in Mariano Fortuny, gli Italiani nell’intero episodio dei Macchiaioli.

E non si dica che Monet riesce a saltarne fuori quando, negli ultimi decenni di vita, si dedica al culto quasi esclusivo delle ninfee, semplicemente in quel caso egli abbrevia la distanza ottica rispetto al motivo, fa in modo che lo schermo riprenda da vicino il palpito di acque e di vegetali inondati dal sole, o pronti a rispecchiare le nuvole, in una mescolanza inestricabile. Siamo al trionfo di un fenomenismo allo stato puro, senza alcuna traccia di quei procedimenti astrattivi che invece saranno alla base dell’arte contemporanea. Non c’è alcun ponte che da Monet porti al cosiddetto Impressionismo astratto dei Sam Francis e Joan Mitchell.

C’è però, entro la compagine dominante degli artisti francesi, qualche voce dissidente, per esempio Edouard Manet, forse il primo ad aver capito la necessità di adottare l’*à plat* già insito in Goya, basti vedere i suoi due capolavori, *Le déjeuner sur l’herbe* e l’*Olympia* (Parigi, Musée d’Orsay), del resto entrambi anteriori alla nascita ufficiale del movimento impressionista, dipinti che fecero scandalo non tanto per l’audacia dei nudi, quanto per un trattamento che violava i sacri canoni della piramide prospettica schiacciandola sul piano, e quindi provocando un pericoloso attentato contro tutti i cardini della modernità.

L’elettromagnetismo diventa maturo

Ma attorno agli anni Sessanta dell’Ottocento l’elettromagnetismo fa notevoli passi in avanti, perfezionandosi sul piano della ricerca scientifica, e anche delle relative applicazioni tecnologiche. Sul primo fronte, il fisico-matematico James Clerk Maxwell teorizza le regole che presiedono al campo elettromagnetico, **10** aprendo la strada alle successive riflessioni di Albert Einstein. Su quello tecnologico, l’elettromagnetismo, o diciamo pure il suo ramo più avanzato, l’elettronica, disponeva già del telegrafo, ma in

quel momento ne estende la portata collocando in fondo all'Oceano Atlantico dei cavi che consentono di inviare un messaggio Morse dall'Inghilterra agli USA in minime frazioni di secondo, attuando così una sostanziale cancellazione delle distanze. E un tecnologo italiano, Antonio Pacinotti, inventa l'anello che prende il nome da lui, consistente in un gioco alterno tra un campo elettrico e uno magnetico da cui nasce la possibilità di far muovere un corpo cilindrico, percorso da una spira (solenoidale) ospitante a turno i due influssi. L'energia elettrica, da quel momento, è in grado di sostituirsi all'energia termica per far "andare" dei motori, nasce la modalità intermedia dell'elettromeccanica, che in definitiva è ancora alla base di tante applicazioni odierne. Quanto al telegrafo, esso è l'antenato delle mille derivazioni che oggi costituiscono l'universo onnipresente dell'elettronica.

Applicando il McLuhanismo che mi è consueto, non posso esitare a rintracciare l'omologo, nelle arti visive, di tanta rivoluzione, e lo trovo proprio in colui che, usualmente, è indicato come il primo esponente di una contemporaneità finalmente matura e palese, Paul Cézanne **11**, attivo fin dagli inizi dei Sessanta, e dunque in piena corrispondenza anche cronologica con l'invasione dell'elettromagnetismo, sia sul versante pratico-materiale che su quello simbolico delle equazioni matematiche. Forse questa omologia non risulta mai altrettanto palese e illuminante quanto in un dipinto giovanile dell'artista di Aix-en-Provence, che dalla natia residenza provinciale sente di doversi recare a Parigi per conoscere le tappe più avanzate della sperimentazione.

Qui vede i due capolavori manetiani, ne accetta l'intento di sfrondate i dati, di essenzializzare le immagini, ma non ne accetta la soluzione planimetrica, di corpi schiacciati sulla superficie, sente che questa non è in linea coi modelli proposti dalle equazioni di Maxwell, di cui, sia ben chiaro, non ha alcuna conoscenza, ma gli operatori culturali di una medesima epoca, come i condotti di un sistema di vasi comunicanti, dialogano a distanza, anche senza saperlo, di sicuro se si va a vedere si scoprirebbe l'esistenza di canali di congiunzione. In effetti Cézanne, nel *Petit déjeuner sur l'herbe* (Parigi, coll. privata) e *Une moderne Olympia* (Parigi, Musée d'Orsay) comprime quelle immagini, applica loro il carattere curvilineo, sferoidale, che regola anche il campo elettromagnetico, in cui non trovano posto gli andamenti rettilinei. La sua Olympia si accartocchia su se stessa, la figura femminile al

centro del *Déjeuner* si incurva, la tovaglia prende la forma di un atomo, come si usa schematizzarlo, i frutti sembrano gli elettroni ruotanti attorno al nucleo, il tutto immerso in quell'etere plumbeo, indistinto, già coltivato da Füssli, Goya, David.

Però batte alle porte una frontiera in apparenza più avanzata di quella espressa da Manet, l'Impressionismo del suo quasi omonimo Monet, e anche Cézanne sente di doversi adeguare a quel modello, anche perché la soluzione data dallo schema ellittico e contratto al centro gli consente ben poche possibilità di articolare l'immagine, meglio aderire alla visione più complessa e ricca di dettagli promossa dai coetanei Impressionisti. Ma con una differenza fondamentale, i dati affluenti nelle tele di Monet e compagni sono impressioni istantanee, le stesse che in un certo tempo di esposizione riescono a registrare anche la lastra o la pellicola fotografica, Cézanne invece nei suoi dipinti colloca delle percezioni organiche, prolungate nel tempo, provenienti da una visione binoculare che sfugge all'inquadratura in una finestra e invece si dilata ai bordi. Da qui la tipica sfaccettatura, l'adozione di un poliedro ricco di tante faccette, ognuna delle quali corrisponde a un "quantum" percettivo e si salda con le percezioni attigue, come le tegole in un tetto, generando un *continuum* senza smagliature. Ma ammettiamolo pure, nel passare a questa sua seconda modalità l'artista tradisce il carattere curvilineo, *soft*, flessio del suo primo tempo, per accogliere invece la morfologia quadrangolare tipica dell'universo moderno. Si apre così una questione che dovremo riprendere e cercare di risolvere quando si riaffaccerà nel suo migliore erede, Picasso, e dietro di lui nel Cubismo.

Infatti se Cézanne è senza dubbio l'apripista dell'età contemporanea in arte, non ne stabilisce però l'unica linea di svolgimento, dobbiamo prendere in esame altre due vie, l'una delle quali aperta da chi lo segue di pochi anni, Paul Gauguin, nato nel 1848, con un primo tempo in cui si affanna ad acquisire tutti gli insegnamenti dell'Impressionismo, ma poi ne intende la fallacia, se almeno si vuole rispondere alle ben diverse sollecitazioni gravanti nell'aria. Occorre sfolire, abolire la prospettiva, rispondere al fatto che ora i dati affluiscono in un momento, non c'è bisogno di ordinarli, di metterli in sequenza. Manet ha visto giusto, con le sue immagini appiattite, e prima di lui ancor più Goya e compagni. Con Gauguin nasce uno dei cardini della visione postmoderna, l'astrazione, che non significa

prescindere da elementi desunti dalla natura, ma effettuarne una presa ridotta, scarnificata, svuotata di contenuto materico, con sagome evidenziate da una stesura del colore *à plat*. Non sarà lui a teorizzare l'astrattismo, bensì un suo allievo, Maurice Denis, appartenente al

gruppo dei suoi seguaci che vollero chiamarsi Nabis, i profeti, con termine di derivazione ebraica. **12** Infatti a questo versante di considerazioni stilistiche bisogna subito collegarne uno rivolto a fattori psicologici e sociologici. Viene al pettine la rivolta antiborghese, che è connaturata all'intera epoca del contemporaneo o postmoderno. La borghesia, lo si è detto, ha marciato compatta nel solco della Galassia Gutenberg, col relativo culto dell'individuo, il quale è libero di fare i suoi affari, di lottare per la conquista di quote di successo economico. La religione conta, semmai, come mastice per tenere a freno i lieviti di rivolta delle classi oppresse, oppure, come vuole il calvinismo, serve da stimolo per essere ancora più intraprendenti negli affari, dedicando ad essi le migliori energie. Ma questo orizzonte borghese è basso e meschino, religione vuol dire, etimologicamente, la ricerca di un vincolo che ci leghi alla comunità, in fondo è come il campo elettromagnetico che esclude le presenze isolate e puntuali, siamo tutti coinvolti, oggi si direbbe che siamo tutti in rete. Inoltre bisogna tener conto della carica energetica, dell'*eros*, che cova in ciascuno di noi.

Qui, se si vuole, un equivoco da parte di Gauguin, e di tutti i suoi partner, non solo i Nabis, ma l'intero ambito dei Simbolisti, i quali avvertirono il premere su di noi di queste pulsioni energetiche che mettevano in crisi una concezione miope di individualismo, ma le cercarono in una *natura naturans*, nella linfa che presiede alla crescita dei vegetali, ovviamente respingendo con sdegno le tentazioni della *natura naturata*, cara invece agli Impressionisti. Da qui il florealismo, il fitomorfismo, cioè l'adozione delle curve sinuose, ellittiche, lanceolate, che furono proprie dell'intera stagione simbolista, detta anche dell'Art Nouveau, dello Jugendstil, del Liberty, o anche, in Catalogna, di un'etichetta quanto mai ingannevole, secondo la prospettiva che qui si segue, del Modernismo.

Incerti su dove si dovessero andare a trovare le energie, di cui tuttavia si intuiva la prorompente presenza, i Simbolisti furono incerti anche sul luogo in cui giacevano le entità da adorare per questa religione molto *sui generis*, da qui proprio la nozione di simbolo, come un qualcosa capace di

assicurare il passaggio da dati di natura astratti o stilizzati, a componenti mistiche trascendenti, ma non meglio precisate.

A questo clima simbolista partecipava in pieno anche un altro innovatore, Georges Seurat, che in apparenza fondò uno stile opposto a quello di Gauguin. Se quest'ultimo predicava di doversi valere di stesure piatte e uniformi, l'altro invece pretendeva che queste dovessero essere spezzate in una miriade di particelle, da accumulare poi come in accurati pallottolieri. La sua parola d'ordine, insomma, era dividere invece che unificare. Ma erano vie in definitiva convergenti, tali da portare a medesimi risultati, l'una e l'altra negavano l'accesso a quel ferrovicchio quale appariva ormai essere diventata la prospettiva, inoltre consentivano che i contorni lineari serpeggiassero facendo l'onda o il surf tra le maglie, sgranate o compatte, di quei tessuti.

Agli inizi del Novecento le avanguardie sembrarono rifiutare la soluzione divisionista, considerandola poco economica e perdi-tempo, rispetto alla marcia più sintetica dell'*à plat*, ma ai nostri tempi abbiamo scoperto quanto fosse stata preveggenza la proposta di Seurat, di cui si è impadronita la tecnologia di riproduzione delle immagini sia a stampa, attraverso il retino fotolitografico, sia per via elettronica, attraverso i pixel della scannerizzazione digitale. Si aggiunga che Seurat, proponendo la sua tecnica in apparenza astrusa, scavalcava l'intera arte moderna ricollegandosi a una tecnica lontana e caduta in prescrizione quale il mosaico bizantino, ma anche in questo la nostra età lo ha seguito, infatti le immagini risultanti per effetto del pulviscolo dei pixel non per nulla sono dette "mosaico elettronico".

I Simbolisti, sotto la guida di Gauguin e Seurat, accompagnati da tanti altri protagonisti più o meno loro coetanei quali il norvegese Edvard Munch, l'austriaco Gustav Klimt, gli Italiani Gaetano Previati, Giovanni Segantini, Giuseppe Pellizza, avevano introdotto il concetto di astrazione, non divorziando dalla rappresentazione di figure desunte dalla realtà, ma stilizzandole, e soprattutto riducendole sul piano, annullando quasi del tutto la terza dimensione. A loro erano succeduti i membri di una generazione ulteriore, gli Espressionisti, si pensi ai Tedeschi della Brücke e ai Fauves Francesi, con tanti altri compagni di via sparsi negli altri paesi dell'Occidente. Spariva l'aggancio a entità metafisiche, in cui non si credeva più, ma in compenso gli schemi astratti delle figure venivano

trattati con un furore in cui trasparivano i fantasmi degli strati profondi della psiche. Ma quello degli Espressionisti non fu certo il passo più ardito e innovatore compiuto agli inizi del Novecento, si sa bene che questo è venuto dal Cubismo inventato da Picasso, subito seguito da Georges Braque, alla testa di tanti altri protagonisti e movimenti.

Quasi tutti gli “ismi” più intraprendenti di quell’epoca, il Suprematismo di Malevich, il Costruttivismo di Tatlin, il Neoplasticismo di Mondrian. Quest’ultima forse è da considerarsi l’etichetta più significativa, infatti il Cubismo e movimenti derivati implicavano alcuni postulati di base: era un addio al concetto di rappresentare la natura, anche se nelle forme ridotte e stilizzate dei Simbolisti e degli Espressionisti, ora si trattava di rifarla di sana pianta, adottando i suggerimenti provenienti dalla tecnologia dominante del momento, ravvisata, questa, nel trionfo delle macchine mosse dall’energia termica, tra cui soprattutto l’automobile, che non per nulla il capofila del Futurismo, Filippo Tommaso Marinetti, nel manifesto con cui lanciava quel movimento, aveva definito “più bella della Nike di Samotracia”, ma vedremo che nel paniere delle proposte marinettiane entravano anche altre componenti più intriganti, se viste col senno del poi.

In fondo Picasso, leader indiscusso di questa svolta, altro non faceva che “carrozzare” come un ingegnere le sembianze umane o di oggetti domestici o di paesaggi, avanzando la scommessa che noi esseri umani sappiamo progettare e produrre in modi più razionali ed economici di quanto faccia la natura. In questo culto della macchina, con i suoi diedri a spigolo duro e tagliente, con i suoi con e cilindri, si manifesta un dato di fatto assai incongruente rispetto alla nostra ipotesi di fondo, che l’età contemporanea sia imperniata soprattutto sul campo elettromagnetico, coi suoi andamenti flessi, curvilinei, ondulati. Sembrerebbe quasi di cogliere in ciò un nocciolo di modernità dura e pura, corrispondente a quanto nella terminologia anglosassone viene detto *Modernism*, con una conferma che viene subito dal settore dell’architettura, dove nel corso del secondo decennio gli architetti più avanzati, i Gropius e Le Corbusier e Mies van der Rohe, si stringono nel Movimento moderno, contro il quale si giustifica la nascita, mezzo secolo dopo, del postmoderno, teorizzato da Jencks, che dunque per questo aspetto troverebbe davvero una sua ragion d’essere, una chiara portata oppositiva.

Così è, per un certo aspetto, non voglio neppure cercare di ammorbidire

questa contraddizione, con quanto ne deriva: attualissima allora, la ricostruzione plastica dell'universo su basi meccanomorfe, proposta da Picasso e compagni, oggi è inattuale, sarebbe difficile trovare chi ancora la coltiva, ai nostri giorni, sul fronte del visivo. Io stesso, tipico figlio della seconda metà del Novecento, ho sempre nutrito un rifiuto istintivo per i riquadri di Mondrian e compagni, ovvero per la cosiddetta astrazione geometrica, che a dire il vero, anche questo è già stato ricordato sopra, sarebbe meglio definire arte concreta, come suggeriva un compagno poi dissidente di Mondrian, Theo Van Doesburg, proprio perché quelle manifestazioni di figure geometriche, benché ancora di stampo euclideo, intendevano però accamparsi nello spazio con totale autonomia.

Ma per questa via troviamo pure il bandolo della matassa che ci permette di recuperare il Cubismo e derivati entro una condizione centrale della contemporaneità, il ripudio da parte loro di qualsiasi sistema di riferimento esterno alla visione: non ci sono più assi cartesiani a "inquadrare" il tempo e lo spazio, come stava insegnando la relatività di Einstein, ovvero quei cubi e parallelepipedi, pur nel loro ossequio al manuale di Euclide, si muovono liberi nell'etere, il che, a livello di una pittura che pretende di rimanere ancora legata alla superficie, si esplica nella sovrapposizione dei vari punti di vista sul soggetto, come avviene tipicamente nel Cubismo picassiano, nelle sue due prime fasi, la iniziale e la cosiddetta analitica. Ma si tratta di una soluzione ancora timida, ancora compromessa con un residuo di rappresentatività, infatti Picasso nel suo rigore oltranzista, lo capisce, e passa a comporre dei gruppi plastici autonomi nello spazio, corpi che aggettano dalla parete o se ne svincolano del tutto, e che inoltre si distaccano dalla scultura perché ne rifiutano i materiali tradizionali, come il marmo e il bronzo.

Uno dei tratti decisivi dell'immersione nel campo elettromagnetico è la caduta di ogni diaframma tra noi e le cose, non ha senso ragionare in termini di riporto fedele di quelle su una superficie da impressionare, si tratti della tela pittorica o della pellicola fotografica, ora le cose sono a portata di mano, si prendono e si trasportano direttamente nel cerchio magico della creazione artistica. Il Cubismo, insomma, conduce inevitabilmente al collage, ancora timido perché rispetta un residuo di aderenza alla superficie, meglio allora parlare di *assemblage*, più consistente e ingombrante, o di compilazione di blocchi polimerici ormai

del tutto estranei alla logica di una proiezione bidimensionale. Grande merito di Picasso è di aver aperto la strada al polimaterismo, praticato subito dopo di lui, da Umberto Boccioni, capofila del Futurismo, e poi dai Dadaisti Kurt Schwitters e Hans Arp, lasciando per il momento da parte gli atti ancor più estremi di Marcel Duchamp, su cui ritornerò tra poco.

Questo Cubismo, che conduce irrimediabilmente all'uso di materiali presi dalla realtà, è ben difficilmente riconducibile a un modernismo tale da distinguersi rispetto al successivo postmoderno, o almeno, se così fosse, dal postmoderno si dovrebbero eliminare tutti i capitoli costituiti da movimenti quali il Nouveau Réalisme e il New Dada.

Del resto, posta la premessa che i nuovi sentieri dei primi del secolo chiedono non più di astrarre e stilizzare, ma di mettere in campo ipotesi di ordine concreto, si potevano scorgere vie alternative, alla marcia pur poderosa del Cubismo e derivati, con il loro indubbio asservimento alla geometria solida, ancora succube del mondo delle macchine. C'è una via altrettanto pionieristica battuta da Wassily Kandinsky, che in una prima fase della sua carriera rasenta le soluzioni *fauve*, brutalizza cioè le forme di natura, ma poi strappa il velo di Maja, affonda nello spessore profondo dei motivi biologici colti *statu nascenti*, e dunque in sostanza lancia la poderosa alternativa al meccanomorfismo costituita dal biomorfismo.

Anche in questo caso, se una soluzione del genere viene chiusa nel moderno, o modernismo che dir si voglia, dal rivale postmoderno si dovranno escludere i capitoli dell'Informale e dell'Espressionismo astratto. E tornando al Futurismo, sia nel suo grande teorico Marinetti, sia nella pratica artistica fornitane da Boccioni, in loro, accanto al culto della macchina, a proposito della quale abbiamo ricordato il massimo elogio rivolte da Marinetti, emergeva già la consapevolezza abbastanza chiara che assieme alla famiglia delle innovazioni tecnologiche legate all'universo meccanico c'erano pure quelle "novissime" insite delle energie radianti, di specie elettronica, e dunque del tutto congruenti con l'ipotesi di fondo che stiamo seguendo.

Marinetti inneggiava alla radio, Boccioni dichiarava che il pittore doveva vedere la realtà attraverso i raggi X, e che lo scultore avrebbe dovuto avere il coraggio di usare i gas per invadere più diffusamente l'ambiente. In ciò era forse già un'intuizione dell'avvento del neon come strumento di

estrema suggestione, infatti questo ritrovato oggi dominante altro non è che l'accensione con scarica elettrica di un gas rarefatto quale il neon racchiuso in tubicini, sottili come i vasi capillari della circolazione sanguigna.

Che pensare del ready-made, moderno o postmoderno?

Ma oggi saremmo tutti disposti ad ammettere che la punta avanzata delle avanguardie storiche del primo Novecento fu data dal Dadaismo di Duchamp, assai più radicale di quello rinvenibile in altre sedi e protagonisti di quel movimento policentrico. Infatti sia Schwitters, punta avanzata in terra tedesca, sia Arp, nella terra di confine dell'Alsazia, raccoglievano sì, materiale esterno, ma si preoccupavano che questo possedesse qualità estetiche rilevanti, intendendo l'aggettivo nell'accezione etimologica, di oggetti capaci di influenzare la nostra sensorialità in quanto logorati, abbruttiti da accidenti atmosferici, e dunque pescati dall'ambito dei rifiuti, oggi si direbbe del *trash*. In fondo, la loro selezione era condotta secondo i parametri di un raffinato gusto estetico, anche se volutamente capovolto, dal bello al brutto, o quanto meno al quotidiano.

Anche Duchamp mira all'oggetto quotidiano, ma procura che esso sia neutro, comune, dozzinale, privo di rilevanti connotati estetici, quello che conta è l'atto di assunzione, che si può rivolgere a qualsiasi entità esterna, anche immateriale, come l'aria di Parigi, o anche ricavata dall'universo della parola, che una lunga tradizione, tipicamente moderna, aveva riservato alla stampa di Gutenberg, e vietato invece all'ambito delle arti visive. Non ci sono connotati di un qualche rilevante carattere estetico, cioè impressivo sui sensi, da far entrare nell'assunzione di questi corpi estranei. Tanto meno connotato è l'oggetto da prelevare, e meglio è. Compare, insomma, la preziosa nozione del *ready-made*. Anche in questo caso, se la volessimo mettere nel conto del moderno, dovremmo detrarre dal postmoderno l'enorme sviluppo che la pratica del *ready-made* duchampiano ha conosciuto a partire dal '68.

Oggi tutti saremmo pronti a riconoscere che, accanto all'influsso enorme di Duchamp, giganteggia, sempre in riferimento ai due primi decenni del secolo scorso, la personalità di Giorgio De Chirico, come esatta antistrophe delle mosse audaci dell'altro. Ma si sa che gli estremi si toccano, e dunque è lecito scorgere qualche affinità di procedura, nell'uno e nell'altro. In fondo la nozione decisiva di *ready-made*, come massima antitesi al

moderno, alla rappresentazione del mondo esterno effettuata nel rispetto delle regole auree della prospettiva, della connessa isotropia, eccetera, vale in entrambi i casi, solo che Duchamp ci insegna a prendere gli oggetti di un nostro panorama quotidiano, De Chirico invece ci invita a ricorrere a forme e immagini “già fatte” anch’esse, ma da tanti artisti attivi nel passato, sia nella pittura sia nella scultura e perfino nella architettura. **13**

Questi fantasmi del passato, non devono essere dipinti “bene”, come facevano i maestri che li hanno elaborati, anzi, devono essere ripresi in modi grossolani, come ad opera di un fedele ma impacciato copista. Tutt’al più, è lecito arrogarsi il diritto di presentarli sottoponendoli alle deformazioni e variazioni di scala che ciascuno di noi sperimenta di notte in quello che Freud, massimo pilastro del contemporaneo, ha chiamato lavoro onirico. Ma così De Chirico si pone come fondamentale erede e continuatore di quei *termini a quo* individuati a suo tempo in Füssli e Canova. Si ricordi anche che l’interpretazione dei sogni, secondo la teoria freudiana, implica, certo, il recupero di archetipi, o stereotipi, dal passato, e dunque dal museo, ma anche l’inserimento di percezioni e incontri avvenuti nelle ultime ventiquattr’ore. Ciò vale a dire che nei sogni entrano oggetti quotidiani con tutta la loro immediatezza.

Infatti nei dipinti dechirichiani del periodo metafisico, accanto ai templi maestosi, alle statue imponenti ci sono pure banane, ananassi, carciofi, perfino guanti di gomma, occhiali da sole, che vengono dipinti con la meticolosità, col *trompe-l’oeil* tipici di un volgare pittore di insegne, cosicché in definitiva anche questi si possono considerare alla stregua di *ready-made*, il che costituisce un evidente punto di incontro con la navigazione di Duchamp.

Da De Chirico provengono, per loro stessa ammissione, i Surrealisti della specie di René Magritte e Salvador Dalì, mentre altri, quali Joan Mirò e André Masson, si riallacciano piuttosto alla linea biomorfa di Kandinsky e preludono all’Informale. Ma De Chirico è davvero una testa di serie degli eventi a venire in quanto nel popolare le sue tele di tempietti e colonnati riabilita il timpano, l’arco a tutto sesto poggiante su pilastri, cioè una serie di stilemi che il Movimento moderno stava escludendo dalla morfologia valida in chiave di attualità.

Lo capirono molto bene tanti architetti italiani degli anni Trenta, quali

Marcello Piacentini, Giovanni Muzio, Ernesto Lapadula, quest'ultimo pronto a progettare, per l'Esposizione Universale di Roma (EUR), un vero e proprio gioiello quale il Palazzo delle Corporazioni, trionfo del revival dell'arco romano. Un nostro studioso, Fulvio Irace, ha osservato giustamente che queste soluzioni italiane "tra le due guerre" hanno costituito un capitolo definibile come pre-postmoderno. Poi, mezzo secolo dopo, sono venuti gli Aldo Rossi e Bob Venturi e Michael Graves, cioè coloro che, prendendo come obiettivo polemico le forme diedriche di Gropius e compagni, possono essere ricondotti al postmoderno in una delle sue accezioni più giustificabili. Ma come negare che esso era già stato potentemente alimentato proprio da quanto si scorge nei dipinti di De Chirico? **14** Ancora una volta, il tentativo di periodizzazione slitta indietro, non regge se incentrato su anni a noi prossimi.

Vale la pena di fare a proposito di De Chirico e dei suoi derivati una ulteriore precisazione. A giudicare con parametri impostati su un estremismo avanguardista, si potrebbe pensare che Duchamp rappresentasse allora il volto nuovo che avanza, e invece l'artista italo-greco soltanto un contraccolpo di spiccato sapore reazionario. Così era, a voler assegnare a quelle due direzioni di marcia una specie di segno algebrico, un più e un meno, o delle frecce direzionali rispetto al corso del tempo.

Però si deve subito osservare che il contraccolpo, il rinculo attestati dalla via a ritroso intrapresa da De Chirico, a partire dalla metà del secondo decennio fu prevalente, vasti settori della precedente avanguardia invertirono il loro percorso divenendo nostalgici delle forme depositate nei musei, l'arte imboccò un sentiero decisamente *rétro*, ben presto etichettato come *rappel á l'ordre*. De Chirico aveva sempre marciato impavido lungo quel sentiero, fin da quando, nel 1910, aveva cominciato a dipingere, ma attorno al '16 balzò al suo fianco Carlo Carrà, che pure era stato immediatamente prima il compagno di via di Boccioni, pronto come lui a invocare la distruzione dei musei e l'incendio delle biblioteche.

Dalle rive della Senna faceva riscontro a quella mossa implosiva un altro futurista di prima ondata, Gino Severini, pronto anche a incrociare i caratteri del movimento italiano con quelli più risoluti del Cubismo, e perfino il temerario Picasso in quel momento partecipò all'indietreggiamento generale inaugurando una fase di soluzioni

neoclassiche, pesantemente volumetriche. Nulla da fare, anche se prendiamo il termine del postmoderno in una accezione ristretta, sull'onda di quanto proposto per l'architettura da Jencks, come risoluta reazione al modernismo, al Movimento moderno, anche questa impostazione risulta totalmente anticipata nei primi decenni del secolo, e dunque non costituisce un effettivo criterio discriminante. Si aggiunga che gli anni Venti furono pronti anche a rovesciare una formula famosa in cui pareva condensarsi tutto l'insegnamento "modernista", pronunciata dall'architetto viennese Adolf Loos, allorché ebbe a dichiarare che l'ornamento è un delitto, e in effetti il Bauhaus di Gropius fu pronto ad eliminare ogni piacevolezza decorativa da un'arte del costruire che pretendeva di fondarsi su una totale austerità: niente colore, niente fregi, abbellimenti esteriori. E dunque, può finalmente essere preso il recupero dell'ornamento come uno dei tratti da dirsi tipici di un posmoderno tardo-novecentesco? No, perché sempre sulla spinta di un generale "richiamo all'ordine" nel bel mezzo degli anni Venti nacque, a Parigi, un clima inneggiante a un rilancio degli Arts Décoratifs, detto in sigla Art Déco, che del resto riprendeva un punto-cardine della predicazione già comparsa, nella *fin-de-siècle*, all'interno del Simbolismo, fino a costituire uno dei tratti caratterizzanti dell'intero fenomeno detto dell'Art Nouveau, o, in Italia, del florealismo.

Beninteso, c'è fiore e fiore, e dunque l'ispirazione floreale del clima *fin-de-siècle* si rivolgeva a fiori dalle forme complesse, dominate da curve rare, ellittiche, lanceolate (esempio tipico il ciclamino) per quella vaga intuizione di dover costeggiare da lontano gli schemi dell'elettricità e dell'atomo, mentre il successivo Art Déco sapeva bene di dover convivere col mondo delle macchine, e dunque prendeva come motivo ispiratore la rosa, con la sua struttura circolare, tracciabile col compasso, quasi sul tavolo degli ingegneri che frattanto, su quel medesimo tavolo, andavano progettando le macchine. Ciò spiega come anche gli adepti del Futurismo, si veda in Italia la linea che parte da Giacomo Balla, potessero accedere a queste grazie decorative, ma stese con mano ferma e sicura. Balla stesso non disdegnò di partecipare alla mostra parigina in cui nacque l'Art Déco, per poi inabissarsi come un fiume carsico, ma per rispuntare, al solito, mezzo secolo dopo, e questa volta davvero nel cuore del postmoderno più deciso, determinando il fenomeno detto del Pattern Painting.

IL SECONDO NOVECENTO: NORMALIZZAZIONE E ABBASSAMENTO

Affrontando finalmente la seconda metà del Novecento, devo ripetere quanto già affermato in precedenza, non vi compaiono innovazioni decisive rispetto agli apporti delle avanguardie storiche, che però vengono rivisitate applicandovi una specie di pantografo che le ingrandisce. Ovvero, la seconda metà del secolo effettua una grandiosa operazione di quantificazione. Ricordo in proposito che, accanto a un'attività di critico d'arte, ne ho sempre svolta anche una di critico letterario, in tale veste ho militato nel Gruppo 63, detto anche neo-avanguardia, il che mi ha permesso di proporre, circa a metà degli anni Sessanta, due etichette, valide su entrambi i fronti, che anche oggi confermo in pieno. Dunque, la seconda metà del secolo si è caratterizzata per l'adozione di un processo di ingrandimento sistematico delle novità precedenti, già comparse nella prima metà del secolo, ma che allora si presentavano alquanto timide e incerte, non del tutto sviluppate.

Nello stesso tempo, questo processo di estensione quantitativa corrisponde anche a una "normalizzazione", proprio perché le conquiste di base, elaborate dai padri fondatori, ora vengono divulgate su ampia scala e divengono fenomeni cui possono accedere vaste schiere di artisti, facendone però non più qualcosa di eccezionale, bensì un uso alla portata di tutti, tale da porsi al centro di una nuova normatività. Ma non mi fermavo a predicare questa accoppiata di quantificazione-normalizzazione, aggiungevo subito un altro connotato, detto di abbassamento, nel senso che una simile estensione metodica e su larga base implicava pure che si ricorresse ad applicazioni condotte in modi sempre più tangibili, materiali, corporali. Se le invenzioni messe in campo dalle avanguardie storiche avevano peccato, talvolta, di starsene in un cielo troppo alto e isolato, i figli o nipoti sentivano il bisogno di farle discendere in basso, di portarle a muoversi tra di noi, a livello di comportamenti largamente accessibili, alla portata di tutti. Umberto Eco, che nelle file della neoavanguardia di quegli anni fu come un fratello maggiore, definì molto bene un clima del genere

parlando di una generazione di Nettuno, fredda e cauta nelle mosse, che dunque si distingueva rispetto a una anteriore fiammeggiante generazione di Vulcano. 15

Preciso subito che nell'affermare categorie del genere non ero mosso certo da un intento denigratorio, sarebbe stato come darmi la zappa sui piedi: nato nel 1935, dalla mia prima maturità ho vissuto in pieno tutte le fasi di questa parte del Novecento, nelle vesti di critico, teorico, e perfino di artista, come frequentatore sia della Facoltà di Lettere e Filosofia, a Bologna, sia dell'Accademia di Belle Arti. Sono stato pittore fino al 1962, poi sospendendo questa attività diretta a favore dell'altra di taglio critico, ma devo confessare che ora, nella mia condizione di pensionato, ho ripreso in mano i pennelli, non so dire con quale esito. E dunque, questa pretesa di ricondurre i tempi a noi più vicini verso radici anteriori non vuole affatto rispettare il detto, vacuo e improduttivo, del *nihil sub sole novi*. Come tutti sanno, una esasperazione di ordine quantitativo, se spinta fino in fondo, determina a sua volta una svolta nell'ordine della qualità, fa nascere uno stile inconfondibile.

D'altra parte, vale anche un altro detto, *entia non sunt super numerum multiplicanda*, e dunque continuerò ad applicare senza esitazione anche a questa seconda metà del secolo la nozione di contemporaneo o postmoderno, caratterizzandola tutt'al più, come ho già detto, con riferimento alle fasi di una comune giornata. Dopo l'alba del contemporaneo o postmoderno, di fine Settecento, avevamo assistito al radioso mattino o mezzogiorno con i primi decenni del Novecento, quindi, nel periodo posteriore alla seconda guerra mondiale, siamo entrati in un maturo pomeriggio, forse già declinante verso il crepuscolo. Ci si potrebbe valere anche di una similitudine stagionale, distribuita tra primavera, estate, autunno, magari lasciando cadere un non troppo invitante inverno. Ma a dominare su ogni fase e periodo resta sempre il primato dell'elettromagnetismo, pronto a svolgersi sempre più negli aspetti dell'elettronica. Siamo dentro una Galassia elettronica che ancora non accenna a tramontare.

Se presso le avanguardie storiche aveva avuto un grande peso la componente meccanomorfa, cui in definitiva potrebbe calzare un appellativo di modernità, basti pensare al Cubismo e derivati, gli anni Cinquanta si aprono con una decisa ripulsa di un clima del genere. I flagelli

della guerra hanno fatto crollare ogni fiducia nell'universo delle macchine, che si sono imposte attraverso dei veri e propri mostri di Frankenstein sfuggiti ad ogni controllo sul tipo dei carri armati e degli aerei da bombardamento, senza dimenticare che la nota più distruttiva fu segnata proprio da una manifestazione disastrosa dell'esistenza degli elettroni, attraverso la fissione dell'atomo, che bruciò i corpi e squarciò terra ed edifici a Hiroshima e Nagasaki. Traendo le inevitabili omologie con tutto ciò, gli artisti allora misero in pensione Picasso e derivati, o almeno, del postcubismo assunsero le carcasse, ma per appendervi brandelli di carne martoriata. Negli USA si ebbe l'Espressionismo astratto, in Europa l'Informale, ma non si può dimenticare che l'uno e l'altro erano stati preceduti dal biomorfismo di Kandinsky e di Mirò, di cui in definitiva rispettarono anche il mantenimento della tela dipinta, con la conseguente collocazione dell'opera a parete, anche se eseguita col furore e la diretta azione corporale del *dripping* di Pollock, o imbottita di "alte paste", di una materia densa e spessa, come avveniva in Jean Fautrier e in Jean Dubuffet. Applicando a un simile panorama gli schemi della mia solita guida spirituale, McLuhan, potrei osservare che l'Informale di quegli anni si teneva nei limiti di una manifestazione "calda", tale cioè da interessare solo l'organo della vista, mentre il concorso degli altri sensi, come il suono o il tatto, appariva solo per delega, per via indiretta.

Poi, certo, si ebbero ulteriori incursioni di quanto potrebbe essere riportato al moderno, ovvero la tecnologia di specie meccanica non aveva ancora chiuso del tutto il suo ciclo. Infatti agli inizi degli anni Sessanta ci fu una forte ripresa di industrialismo pesante, pronto a riversare sul mercato enormi quantità di merce. I furori "caldi", pittorici dell'Informale furono superati, mentre ripresero a imporsi gli schemi rigidi dei formati rettangolari, magari col vantaggio di accompagnarsi a prime adesioni al fronte del "freddo", sempre per dirla nei termini del McLuhan-pensiero.

Ovvero, una indubbia ripresa di astrazione geometrica (nacque allora l'etichetta della Optical Art) si affidava, più che alle tele, al ricorso a materiali metallici, si pensi al tedesco Gruppo Zero di Uecker, Piene e altri, o agli Italiani Francesco Lo Savio, Giuseppe Uncini, Nicola Carrino, attivi a Roma, e Enrico Castellani e Agostino Bonalumi, a Milano, una città, quest'ultima, che partorì pure interessanti esperienze cinetiche, attorno al capofila Gianni Colombo, in buona sintonia con importanti episodi

omologhi provenienti dal Sud America, seppure con la mediazione di Parigi, forniti dall'argentino Julio Le Parc e dai venezuelani Jesus Soto e Carlos Cruz-Diez. Il tutto sempre all'insegna di un progressivo raffreddamento, con relativa evasione da un ordine limitato di dati visivi per andare a sperimentare anche un movimento "reale", ma con l'aiuto imperfetto di limitati congegni elettromeccanici, incapaci di assicurare un movimento continuo e ben lubrificato. Infatti questo capitolo di cinetismo, pur interessante e pionieristico, ormai ha preso stabile dimora nel museo e nessuno lo vorrebbe rimettere in circolazione. 16

Tutto questo avveniva sul versante astratto-geometrico, stimolato dal versante progettuale che accompagnava il nuovo slancio assunto dall'universo delle macchine votate alla produzione. Se invece l'attenzione andava al suo corrispettivo, al prodotto, all'oggetto pronto a farsi merce, anch'essa quantificata, standardizzata, destinata ad acquisti di massa, abbiamo avuto dapprima taluni fenomeni interessanti, e ancora una volta paralleli di qua e di là dell'Oceano, negli USA il New-Dada della coppia Bob Rauschenberg-Jaspers Johns, in Francia il Nouveau Réalisme predicato da Pierre Restany, e da lui lanciato a Parigi nel 1960, con la partecipazione di César, Arman, Hains, Deschamps, Dufrêne, Villeglé, e di altri con diversa provenienza, quali l'italiano Rotella, il rumeno Spoerri e il bulgaro Christo.

Furono entrambi tipici movimenti di transizione, in quanto l'artista manteneva un furore oppositivo rispetto al mondo della merce, però sapeva bene di non poterla ignorare e anzi di dover ingaggiare una disperata lotta con i suoi reperti. Poi l'artista si arrese, davanti all'invasione dell'oggetto industriale, facendosi piccolo piccolo nei confronti di quel dominatore, pronto però a riporre tutto il suo ingegno nel trovare i modi giusti per glorificarlo, per metterlo sull'altare.

Nacque così la Pop Art, con i monumenti di Claes Oldenburg dedicati alle cose inutili o marginali o di bassa domesticità, come lo stick per le labbra, il cono gelato, il lavabo. Oppure con gli ingrandimenti macroscopici attraverso cui Roy Lichtenstein metteva in evidenza il puntinato, la griglia di piccole unità, propria, in un primo momento, del retino cromolitografico, la tecnica che per decenni ha permesso di trasferire le fotografie, per loro natura costrette a un esemplare unico, su matrici adatte alla stampa secondo la tiratura a grandi numeri richiesta da giornali, riviste, rotocalchi. Poi è

subentrata la danza degli altrettanto minuti pixel del mosaico elettronico, così da dare ragione a posteriori al divisionismo di Seurat, a sua volta coraggiosamente risalito al mosaico bizantino. Come si vede, potrebbe risuonare in proposito un tranquillizzante *nihil sub sole novi*.

La svolta del '68

Ma passo passo siamo ormai giunti al decisivo '68, con i suoi moti di rivolta studentesca, che non hanno fatto segnare per nulla una rivoluzione di ordine politico. **17** Le vecchie democrazie parlamentari hanno retto all'urto e ristabilito il controllo della situazione. La rivoluzione è stata invece di carattere epistemologico, il "moderno" sistema fondato sull'industria pesante e sulla produzione esasperata di oggetti-merce è stato violentemente contestato, anche se, beninteso, esso è ancora con noi e alimenta l'infinito stuolo di supermercati che costellano ogni paese del pianeta.

Ma sappiamo che le tecnologie dominanti presentano per lo più la caratteristica di procedere in parallelo, di coesistere, non senza però che di volta in volta sia possibile vedere quale di esse è in crescita e quale in calo. Un po' prima del '68 avevano già fatto udire la loro voce coloro che di quella rivoluzione furono i profeti e teorici, a cominciare dal mio amatissimo McLuhan, che però aveva esordito con *La sposa meccanica*, ancora impostata sull'ossequio nei confronti del Dio automobile, così come stavano facendo i membri del Nouveau Réalisme.

Ma poi, con i già menzionati *Gutenberg Galaxy* e *Understanding Media* il Canadese aveva ben inteso che da quel momento in poi la tecnologia vincente era quella di specie elettronica, coi suoi caratteri tipici: il "freddo", che vede la cooperazione congiunta, sinestetica, di tutti gli apparati sensoriali. La vista ormai deve fare un passo indietro rispetto ai suoi concorrenti, quali il suono, il tatto, il comportamento in genere con tutti i suoi attributi, dato che l'elettronica si sta dimostrando perfettamente in grado di registrare tutti quei valori alternativi, i *verba* non volano più via, come voleva un vecchio proverbio latino, ma restano, affidati agli *audiotapes*, mentre il video è pronto a impadronirsi dei movimenti, dando al cinetismo una ben più ampia possibilità di sviluppo, rispetto ai movimenti anchilosati consentiti dalle "machinette" di Le Parc e compagni.

Ma non è tutto, la tecnotronica trionfante impone il dato dell'enorme velocità della luce, che abbraccia quasi in simultanea ogni parte del pianeta, realizzando il "villaggio globale". L'Occidente deve rinunciare ai pilastri sui quali aveva appoggiato il suo potere nell'età moderna, la tipografia è sempre più sostituita dalla scrittura affidata al computer, la prospettiva a sua volta non serve più, cessa il bisogno di "inquadrare" la visione, di riportare un'immagine conforme della realtà su una superficie piana, con la preoccupazione di calcolare scrupolosamente le distanze, visto che appunto il raggio visivo le cancella in un attimo. Tutto questo era già stato annunciato dalle avanguardie storiche, ma pur sempre secondo modalità deboli e timide, mentre ora questi dati di fatto acquistano un'incidenza reale e un'estensione illimitata.

Fino a quel momento i membri delle comunità extra-occidentali si erano vergognati dei loro sistemi di pittura primitiva, priva di senso delle proporzioni e delle distanze, nutrendo invece piena ammirazione per le rappresentazioni "ad alta fedeltà" dell'arte occidentale, nei cui confronti si erano comportati da scolaretti passivi, pur sentendole aliene alle loro tradizioni. Più in genere, era l'intero sistema dell'industrialismo pesante, fondato sulle macchine mosse dall'energia termica, ad apparire estraneo ai Paesi non-occidentali, anche se, visti i suoi vantaggi, avevano tentato di acquisirlo, con risultati straordinari, almeno per quanto concerne il Giappone. Ma sentirono come ben più familiare il nuovo sistema dell'elettronica, così da accettarlo prontamente, divenendo nel suo sfruttamento dei perfetti concorrenti dell'Occidente. Di lì a poco si sarebbe parlato di una cintura del Pacifico assolutamente pronta ad assorbire la tecnotronica, anche per una sintonia avvertita con le proprie lontane radici storiche.

Insomma, il '68 apriva le frontiere, cancellava il secolare primato dell'Occidente, mirava a stabilire il villaggio globale, anche se per il momento a trarne i frutti più immediati erano pur sempre i Paesi dell'Europa e dell'America del Nord.

Infatti il primo movimento che anticipa il clima del '68, nato con un anticipo di due o tre anni, il Minimalismo, sorge negli Usa e sembra perpetuare ancora la predominanza dei vecchi schemi euclidei, essere fatto cioè di prismi, di parallelepipedi, di forme di geometria solida regolare, ma certo gli appartiene un evidente carattere "freddo", quei corpi duri, per lo

più eseguiti in lamiera metallica, elaborati da Bob Morris, Donald Judd, Carl Andre, presentavano ben poco da vedere, la loro prerogativa principale era di invadere lo spazio e di esigere quindi una fruizione tattile-motoria, chiamando i visitatori a girarci intorno. Del resto, che ci fosse una contraddizione tra lo spirito del '68 ormai imminente e la persistenza di schemi rettangolari, se ne accorse subito il leader del movimento, Bob Morris, pronto poco dopo a capovolgere la frittata, passando all'Anti-Form, usando cioè materiali soffici, come per esempio il feltro, preso in vasti panni morbidi abbandonati alla forza di gravità, così da afflosciarsi determinando forme simil-organiche.

Degno di nota il caso di Dan Flavin, che per incrementare il carattere "freddo" del Minimalismo lo affidò all'uso dei tubi al neon, in cui ingombro fisico quasi sparisce rispetto all'alone di luce che ne emana invadendo l'ambiente. Però quelle frecciate di luce provenivano pur sempre da elementi rettilinei, quali si ritrovano normalmente nelle "bacchette" messe in commercio per insegne e altri usi commerciali. Viene però opportuno ricordare un antecedente ricorso ai tubi al neon, che un artista italiano, Lucio Fontana, aveva condotto già negli anni '50, memore di un insegnamento proveniente dal capofila dei Futuristi, Boccioni, che aveva preconizzato come in tempi a venire la scultura, cioè la pratica della terza dimensione, sarebbe stata affidata ai gas.

Fontana ebbe anche il merito di modellare i tubi al neon secondo forme attorte, curvilinee, battendo quindi Flavin non solo sul tempo, ma anche nella necessità di renderli conformi ai requisiti curvilinei che sono propri dell'elettronica. A complemento di queste sue iniziative premonitrici, è ben noto che Fontana si diede a forare e a squarciare la tela, invitando così a saltarne fuori per invadere direttamente l'ambiente, anche se in definitiva in tutta quella serie di opere la superficie dipinta, benché intaccata, mantiene una residua presenza e resistenza.

Seguendo la pista del Minimalismo, nella sua vocazione migliore e più innovativa che era di occupare lo spazio, saltò fuori un altro dei movimenti tipici del '68, la Land Art, che fu un ulteriore contributo al tratto generale della quantificazione. Gli schemi rettilinei, nelle famose opere di Walter De Maria, si estesero per chilometri, inoltre un altro adepto della Land Art, Robert Smithson, inflisse una correzione al predominio della retta, adottando piuttosto schemi attorti e spirali, come avvenne nella sua opera

più famosa, *Spiral Jetty*, che segnò anche un record nel processo di graduale accrescimento della dimensioni degli interventi.

L'artista era andato a lavorare nel Lago Salato con un bulldozer per erigere una enorme diga, ma appunto attorta su se stessa. Qui giunti, è il caso di recuperare l'attività del più giovane dei Nouveaux Réalistes teorizzati da Restany, il bulgaro Christo, che ai suoi inizi, primi anni '60, si era limitato a operare su una scala dimessa, impacchettando gli oggetti, come modesto intervento delle mani dell'uomo per dare una consistenza fantomatica agli utensili del cosmo domestico. Ma aveva poi allargato la sfera dei suoi impacchettamenti, applicandoli a chilometri di costa, o a interi edifici, o adottando una diversa via, ma simile negli intenti, quella di sbarrare strade e valli, o di creare lunghe palizzate con l'aiuto dei materiali sintetici prodotti dal progresso tecnologico, e così facendosi straordinario anticipatore della Land Art.

Ma questo stesso processo di crescita materiale, quasi illimitata, provocò un necessario contraccolpo, a un certo punto tanta fisicità sfuggì di controllo, e in ogni caso non era possibile mantenere in vita questi complessi smisurati, era necessario passare a una loro memorizzazione, al che del resto poteva venire in pronto aiuto la fotografia, fatta apposta per fissare la memoria di luoghi e paesaggi. Tuttavia in questo ricorso alla foto potremmo ravvisare una contraddizione, dato che la fotografia è uno strumento e una procedura da dirsi tipicamente moderni, in sostanza, lo si è detto nella prima lezione, già anticipati dalla piramide visiva impostata dall'Alberti. Infatti quando finalmente la fotografia entra in scena, nell'Ottocento, riesce a fornire immagini dettagliate, in piena concorrenza con l'Impressionismo pittorico.

Ma il ricorso alla foto, presso la Land Art e fenomeni affini, prende un significato assai diverso, equivale a un contatto diretto con le cose stesse, quasi fosse un fotogramma alla maniera di Man Ray. A questo proposito conviene inserire alcune osservazioni di carattere teorico, la nozione di campo elettromagnetico, che come ormai ben sappiamo è la pietra miliare del postmoderno in tutte le sue accezioni possibili, cancella il diaframma tra noi e quanto sta al di là, quel diaframma che invece aveva perseguitato tutta l'età moderna, incapace di superarlo. Ora, nell'età di McLuhan, noi presupponiamo di essere in diretto contatto con le cose e le persone, la fotografia dunque non le "rappresenta" come in uno specchio, ma equivale

a un toccarle, e dunque gli scatti fotografici con cui i Land-artisti fissano certi punti delle loro installazioni equivalgono a dei picchetti posti a delimitare lo spazio.

Si servirono di questo stratagemma, per esempio, l'inglese Richard Long, per fissare qualche punto fermo nelle sue peregrinazioni per praterie e boschi, e lo statunitense Douglas Huebler, anche lui per dare forma fisica a passeggiate altrimenti sfuggenti a ogni controllo. Dalla foto il passo è breve per giungere alla registrazione video, con cui risulta sempre più chiaramente l'incidenza dell'età tecnotronica in tutto questo ambito di fenomeni. Si sa bene che le varie imprese di Land Art vennero prontamente fissate dal tedesco Gerry Schum, che però ha ammesso che sul campo procedeva avvalendosi di una cinepresa, per poi fare il riversamento su nastro elettromagnetico soltanto in laboratorio.

Mi si conceda di aprire in merito una breve finestra su un mio merito particolare: nell'inverno 1969-'70, steso un contratto con una équipe della Philips, misi una telecamera a disposizione di artisti italiani, per lo più dell'Arte povera, di cui dirò tra poco, andando su loro richiesta a registrarne prestazioni e performance, al chiuso o all'aperto, per poi proiettarle su schermi collegati a circuito chiuso nelle sale di una mostra in uno spazio bolognese, denominata *Gennaio 70* in piena rispondenza alla data di effettuazione. **18** Mi si conceda a questo punto anche un'altra parentesi per correggere un pregiudizio. Si sente dire solitamente che il primo a far uso della videoarte è stato Nam June Paik, già a metà degli anni '60, ma all'artista coreano-statunitense si deve solo attribuire il lancio delle video-installazioni, dove cioè l'occhio magico del video viene inserito come un materiale tra gli altri in una congerie di oggetti accumulati, al modo tipico del New-Dada o del Nouveau Réalisme, o del movimento di Fluxus cui questo artista ha appartenuto.

Il passaggio da una realtà evocata in tutta la sua flagranza e precarietà alla videoregistrazione, come solo mezzo per fissarla, se interveniva per conservare l'immane dimensione delle operazioni di Land Art, servì allora, passando a un estremo opposto, a registrare pure le esibizioni ugualmente precarie e transitorie del corpo, secondo una delle tante pratiche messe in auge dal clima del '68. È ben noto il caso del californiano Bruce Nauman, prezioso e instancabile raccoglitore di tutti i dati antropometrici relativi al nostro "esserci", al nostro *Dasein*, per dirla con Heidegger. Prima di lui, un

simile compito di salvare tutte le manifestazioni della nostra condizione umana era stato adempiuto con estremo zelo dal tedesco Joseph Beuys.

Qui giunti, occorre compiere un ennesimo passo indietro, è necessario ricordare un membro fin qui taciuto della compagine novo-realista, Yves Klein, che pure fu sempre considerato da Restany come il personaggio a lui più caro e avanzato.

Infatti Klein usciva del tutto dalla congiuntura oggettuale, le sue stesure di un blu monocromo non volevano per nulla rientrare sotto l'etichetta di un'astrazione geometrica di specie *Optical*, ma al contrario pretendevano di emettere radiazioni pronte a invadere lo spazio, e del resto l'artista di Nizza proponeva anche delle invasioni impalpabili, affidate all'immaginazione, tali da vivere solo nella nostra mente. Egli quindi si può considerare come l'inventore dell'arte "concettuale", il cui motto di riconoscimento sarà proprio *live in your head*. Buon secondo dopo di lui venne l'italiano Piero Manzoni, che gli fu inferiore e tributario nei monocromi, mentre lo superò, forse, nell'inventare "concetti" ingegnosi, come per esempio il racchiudere un filo dentro un tubo da disegno e dichiararlo di lunghezza infinita.

Rovesciando la medaglia dalle vette più impalpabili verso le manifestazioni più basse, bisogna menzionare la sua "merda in scatola", opera piena di valenze, infatti il recupero della merda come manifestazione del nostro esistere anticipa tutti i salvataggi cui si darà Nauman, e nello stesso tempo consuona con quanto andavano scrivendo gli esponenti della *beat generation*, con Jack Kerouac in testa, nel nome di una proclamazione mistica, *everything is holy*.

L'atto di Manzoni di inscatolare i nostri escrementi costituiva anche una contestazione *in nuce*, quasi avanti lettera, della glorificazione della merce che stava per essere condotta dalla Pop Art. Più in genere, l'artista italiano era prodigo di invenzioni per la cui comprensione conviene risalire al padre ufficiale dell'estetica, al filosofo tedesco Baumgarten, da lui tenuta a battesimo in un saggio omonimo del 1750, in cui, tra gli attributi da assegnare alla scienza neonata, viene posto il "pulcre cogitare", il pensare bellamente, ovvero l'esercizio di una razionalità per via analogica e dunque aberrante. Quelle di Manzoni furono belle, ingegnose pensate, poi riprese, in Italia, da Gino De Dominicis, col suo tentativo di far nascere onde di rifrazione rettangolari gettando pietre in uno specchio d'acqua, tentativo paradossale affidato a un video, come pure lo sforzo di dotare l'essere

umano di ali a forza di gettarsi giù da un muretto agitando le braccia. Da qui si arriva a uno degli autori più brillanti di questi ultimi tempi, Maurizio Cattelan, instancabile nel mettere in scena paradossi, trovate ingegnose e temerarie.

Ritornando al clima del '68 e dintorni, dovrebbe essere chiaro come l'enormità fisica, cioè l'affidarsi alla quantità, propria di fenomeni pur in apparenza assai diversi quali la Land Art e la Body Art, provocasse per reazione un salto dimensionale, fino ad avventurarsi nel regno del virtuale, del concettuale, ovvero del "vivere nella mente". A questo proposito è giunto il momento di inserire nel discorso il personaggio forse più esemplare in questo ambito del concettuale, lo statunitense Josef Kosuth, di cui però a mio avviso non vale molto la pretesa di imporre una linea analitica-tautologica. La tautologia è sterile, il pensiero analitico mal si concilia con la tecnotronica, che invece risulta essere fondamentalmente sintetica, il campo elettromagnetico è una totalità che ci abbraccia, ci coinvolge, ci pone tutti in rete.

Una filosofia in linea coi presupposti del contemporaneo-postmoderno deve dichiarare che prima viene il tutto, la Gestalt, la struttura, e che queste entità non risultano mai dalla somma di elementi separati, anzi, i singoli elementi si possono ottenere solo a posteriori, se applichiamo degli isolanti allo scorrimento continuo e unitario che è proprio del flusso elettrico. Si dirà che oggi le fortune dei computer sono affidate al trionfo del digitale, frutto di equazioni, di algoritmi, cui non può essere negata una natura analitica, ma a rendere utilizzabile questa indubbia componente analitica interviene la velocità smisurata con cui la si usa. E dunque, l'importanza di Kosuth non deriva dalla sua nota formula che predica una specie di duplicazione a catena di idee sgorganti l'una dall'altra, secondo un tipico procedimento analitico (*Art as Idea as Idea...*), bensì dallo schema trinitario che ci dice in quanti e quali modi oggi sia possibile riferirci alla realtà. Opere quali *One and Three Chairs*, o *Watches*, o *Saws*, sono del tutto esemplari, e vi dovremo tornare anche in seguito. Il riferimento alla realtà può avvenire, in primo luogo, afferrando l'oggetto stesso, con l'operazione ready-made genialmente proposta da Duchamp. Si noti che solo all'altezza del '68 l'artista francese raggiunse il riconoscimento che meritava, mentre in precedenza quel suo insegnamento era rimasto lettera morta. Nel New-Dada e Nouveau Réalisme a prevalere era stata piuttosto

l'influenza di Schwitters che insegnava a sfruttare gli oggetti logorati dall'uso, pronti a essere gettati nella spazzatura. Ora invece si può seguire l'esempio insito nel ricorso all'orinatoio, o all'attaccapanni, valersi cioè di un oggetto in sé neutro, an-estetico.

Del tutto equivalente, come ho già indicato sopra, è il ricorso alla fotografia dell'oggetto cui va la nostra attenzione, purché anche in questo caso si tratti di una foto senza alcuna pretesa di raggiungere un valore pittorico. E finalmente, si può alludere sempre a quell'oggetto attraverso la definizione che gli consacra il dizionario di una lingua corrente. Anche questa pratica era stata anticipata da Duchamp, si pensi all'*aria di Parigi*, ma al solito il nuovo arrivato estende, quantifica a dismisura, allarga il canale a una vasta utenza. Seguono infatti gli interventi di altri concettuali patentati come Robert Barry e Lawrence Weiner, o l'intero gruppo inglese che già nel nome assunto collega i due termini fin lì disgiunti, Art and Language.

Dal futuro al passato, la mode rétro

L'estremismo con cui il '68 coltiva gli esempi provenienti dai lontani padri fondatori, tra cui incalzante soprattutto l'insegnamento di Duchamp, postula, quasi nel rispetto della legge fisica di azione e reazione, il passaggio all'estremo opposto di una oscillazione pendolare. A un impulso senza pari ad afferrare il presente-futuro, segue per rimbalzo una incursione altrettanto violenta verso il passato e il rilancio di vecchie modalità che si potevano ritenere abbandonate per sempre. Ancora una volta, *Nihil sub sole novi*, dato che un fenomeno del tutto analogo lo avevamo già avuto mezzo secolo prima, nel passaggio dalla fase violenta del cubo-futurismo ai vari aspetti del *rappel á l'ordre*, alimentati dagli stessi protagonisti degli esperimenti più avanzati, quale il futurista Severini e perfino il numero uno di ogni innovazione, Picasso. Ma soprattutto, allora, come contraltare alle mosse audaci di Duchamp, si era levato alto il nume di De Chirico.

Ebbene, attorno al 1970 quella medesima situazione si ripete, Duchamp è stato finalmente capito e integralmente accettato, basti pensare al "triangolo" di Kosuth, ma di nuovo entra in lizza pure la sua esatta antistrofe, il pittore italo-greco. In proposito posso rivendicare qualche merito. Si deve ricordare che De Chirico, dopo il periodo eroico della Metafisica, con riprese e rilanci che egli riuscì a effettuare per tutti gli anni '20, in seguito era apparso a tutti essere scivolato in una disastrosa

involuzione, al punto che Breton, alla testa dei Surrealisti, aveva inscenato a Parigi un funerale per attestare la morte simbolica di colui che fin lì era stato l'idolo ufficiale del gruppo. Per tutta la sua produzione tra il '30 e il '50 il nostro pittore era apparso estraneo a una decorosa attività. Io stesso ero cresciuto, come ogni altro critico aderente ai valori del contemporaneo nella presunzione che egli fosse decaduto fino a gradi inaccettabili.

Ma proprio nel 1970 il Comune di Milano allestì una sua retrospettiva dove, accanto agli indiscussi capolavori degli anni buoni, figuravano le tele orribili in cui l'artista si presentava in panni barocchi, da cantante d'opera, o allestiva rutilanti nature morte, anch'esse a gara con la pittura barocca, o con il più trito naturalismo dell'Ottocento. Andai a quella mostra pronto, come al solito, a deprecare il tonfo dell'artista dalle precedenti altezze, ma all'improvviso si produsse in me un clic, compresi cioè che fin lì avevamo sbagliato nell'assumere lo strumento di giudizio. Eravamo pur sempre in presenza di una procedura che insisteva nel risvegliare i modelli desueti del passato, rilanciandoli in modi volutamente pesanti ed esagerati, per dimostrare la volontà di "non fare sul serio", di saper bene di riprendere stili "impossibili", ma di rilanciarli deliberatamente, in nome di un *credo quia absurdum*, o di un "tanto peggio tanto meglio". In fondo, il kitsch, il pompierismo esistono, inutile ignorarli, anzi, bisogna prenderli a forti dosi, unico modo per neutralizzarli. In definitiva era pure una modalità diversa di coltivare il ready-made di stampo duchampiano.

Non solo, ma dopo il '50 De Chirico si era dedicato a rifare se stesso, i temi e motivi del glorioso periodo metafisico, ma con tonalità leggere, che potevano ricordare i colori dei gelati: rosa fragola, giallo limone, verde pistacchio: gli stessi colori che frattanto stavano usando nei loro edifici gli architetti sul tipo di Aldo Rossi, Bob Venturi, Michael Graves, cui ben presto, nel 1977, Jencks avrebbe applicato l'etichetta del postmoderno, e ho già detto fin dall'inizio che se a questa si vuole trovare un significato specifico, lo si può fare proprio in tal senso, aggiungendo fra l'altro che lo storico inglese dell'architettura arrivava sul campo un po' in ritardo, a crimine già avvenuto. Non per nulla una mostra recente allestita al londinese Victoria & Albert Museum ha fissato l'esatta cronologia di un postmoderno in accezione ristretta e filologicamente rigorosa al periodo 1970-1990.

Ho pure già detto che De Chirico era pronubo di questo postmoderno sul

fronte architettonico non solo per la gamma cromatica, ma anche per il rilancio, nelle sue tele metafisiche, di tempietti greci, colonnati, timpani, sfilate di portici pronti a esibire le occhiaie di arcate solenni. Del resto, l'architettura non poteva pretendere a un ruolo anticipatore, anche i prodotti artistici erano entrati in lizza, e non certo a rimorchio. Fin qui, esaminando i frutti del '68, ho taciuto sul fenomeno che in Italia lo ha rappresentato al meglio, l'Arte povera, i cui membri ne hanno coltivato in modo incrociato e polimorfo le varie soluzioni, minimalismo, concettualismo, installazioni, ricorso al neon, il tutto nel segno dell'Antiform, per riprendere l'etichetta lanciata da Bob Morris, al punto da farmi trarre le conseguenze logiche e di proporre di rilanciare, per tutta questa area di lavori, il vecchio termine di Informale, qualificandolo però con alcune opportune aggiunte, dicendolo "freddo" perché rivolto a coltivare tutti i sensi, e soprattutto "tecnologico" per l'assunzione di ritrovati concepiti sul filo dell'elettronica: i raggi laser di cui si serviva Gilberto Zorio, i tubicini coperti di brina artificiale per un effetto di refrigerazione, presenti nelle opere di Pierpaolo Calzolari, le fiammate di Kounellis scaturenti da bombole a gas, e così via. Per non parlare del capofila Mario Merz, che piegava il neon per ricavarne i numeri della serie di Fibonacci con cui marcare l'andamento di tanti oggetti naturali e artificiali, crescita di piante, scaglie di animali, adunanze di folle, assumendolo insomma come concetto-base dell'intero universo. **19**

Ma dal seno del fronte poverista era scattata la tendenza di segno opposto, un membro di quel gruppo, Giulio Paolini, aveva deciso di valersi di tutto il repertorio consueto, foto, numeri, lettere, calchi di oggetti ripesi "tali e quali", secondo la formula del ready-made, ma indirizzandolo a rivisitare il museo, a condurre su di esso brillanti operazioni di recupero, rispettando però rigorosamente il postulato della "morte dell'arte". Infatti in tutte quelle sue riprese era ed è assente il ricorso alla pittura, e al suo requisito primario, il colore. Paolini, insomma, non ha affatto tradito la consegna del '68, condurre esercizi mentali, o anche materiali, ma nel rispetto di un rigoroso bianco e nero.

Però, una volta che si fosse osato invertire l'andamento degli sguardi e di rivoltarlo verso il passato, era inevitabile che poco alla volta anche il colore si riaffacciasse, seguendo l'esempio di De Chirico, anche nella sua recente decisione di valersene in chiave leggera e infantilista. Del resto, a questo proposito, ci sta un nuovo riferimento all'onniesteso dominio

dell'elettronica, proprio nel corso degli anni '70 la televisione conobbe una mutazione quasi genetica, i pixel delle sue immagini non furono più soltanto in bianco e nero, ma si dotarono di un'ampia gamma cromatica, di una tavolozza in genere radiosa, tenera, immune da mescolanze, proprio perché le stesure cromatiche vengono ottenute non per fusione ma per accostamento, come già aveva previsto il divisionismo di Seurat.

Nel delineare le possibilità di cui sopra ho introdotto lo spazio fatto su misura per due protagonisti eccezionali di quell'inizio di decennio, entrambi nati dal seno dell'Arte povera ma destinati a procedere oltre: Salvo, appartenente al ceppo primario con sede a Torino, e Luigi Ontani, formatosi in una sorta di colonia che quel movimento aveva stabilito a Bologna, animata dall'Informale freddo di Calzolari. Ma Ontani rifuggiva dall'informalità, e rilanciava invece le immagini, rubandole però dal museo, facendole rivivere con l'aiuto di foto coloratissime, mettendosi lui stesso nelle pose degli eroi dei dipinti di Raffaello, Poussin, Reni, David, Canova, accettando anche, sulle orme di De Chirico, il triste destino che aveva fatto cadere quei capolavori in un limbo di prodotti kitsch o pompier, ormai condannati a sostare nel reparto del cattivo gusto. **20**

Per Ontani si poteva parlare anche di una Body Art, in quanto l'artista era ben lieto di mettere in gioco il suo corpo stesso, ma non nudo e indifeso, in una violenta ostentazione del qui e ora, bensì pronto ad assumere maschere e costumi collegati a un essere altrove, a un andare ad abitare stazioni del passato, o di una diversità geografica, esotica. Era insomma una poetica non già dell'*hic et nunc*, bensì dell'*alibi*, dell'essere altrove, come del resto "altrove" si era sempre collocato il padre fondatore di tutta questa sorta di algebra col segno negativo, De Chirico, rispetto all'ossessiva escussione del presente tipica dell'*alter ego* Duchamp. Mi permetto di restare ancora in Italia, che ritrova sempre esiti ad alto livello quando le è consentito di mettere a frutto il suo enorme patrimonio storico, il ruolo avuto dai Severini e Carrà al tempo del *rappel á l'orde* sta a dimostrarlo.

Infatti, nel nostro Paese, dopo il presentarsi del magnifico duetto Ontani-Salvo, sorse pure un movimento denominato, in modo molto indicativo, Anacronismo, volto appunto a capovolgere il corso naturale del tempo e a ripercorrerlo a ritroso, a nuotare controcorrente, recuperando anche in questo caso le vecchie forme depositate nelle pinacoteche, a cominciare, beninteso da quelle in genere ripudiate dal gusto contemporaneo, le pose

pesanti, accademiche del solito neoclassicismo o del barocco più pomposo. A capeggiare questa tendenza, un momento dopo il duo Salvo-Ontani, si impose Carlo Maria Mariani, che non per nulla ancor oggi illustra con riproduzioni delle sue opere i saggi dedicati all'architettura postmoderna nell'accezione ristretta del termine.

Ma forse le elucubrazioni sottili, eleganti, sulla scia del De Chirico post-metafisico, provenienti da Ontani-Salvo, e da un drappello di altri giovani, allora, attivi secondo le medesime coordinate, cui ho dato il nome di Nuovi-nuovi **21**, o le altre molto simili sgorganti da Mariani, anche lui alla guida di una squadra di Anacronisti, non riuscivano a “fare la differenza”, a contrastare con sufficiente forza ed evidenza il clima “in bianco e nero”, con totale rinuncia alle immagini, al colore, a ogni traccia di pittura, che avevano caratterizzato il clima del '68. Ne approfittò un gruppo di artisti Tedeschi che furono pronti a rifarsi al mai sopito retaggio espressionista della Brücke e di altri fenomeni affini.

Non per nulla furono detti i Neuen Wilden, proprio per lo spirito selvaggio, volutamente brutale con cui confezionavano i loro idoli, i loro spaventapasseri, orgogliosamente eretti per contrastare il passo ai fantasmi diafani del concettuale. Li capeggiava Georg Baselitz, con la curiosa decisione di rivolgere a testa in giù i suoi feroci bambolotti, quasi ripetendo il gesto di Pietro che volle essere crocifisso voltato in giù non sentendosi degno di ripetere la posa di Cristo, così come Baselitz si sentiva indegno, o invece si piccava di un pizzico di orgoglio in più, rispetto ai Nolde e Kirchner della lontana tradizione. Accanto a lui, Markus Lüpertz, Georg Immendorf, e anche Anselm Kiefer, che invece in qualche modo ha accettato di misurarsi con gli esponenti dell'altro fronte, e col loro ricorso alle fotografie, solo che mentre i Kosuth e Huebler ne facevano un uso neutro, il Tedesco si affrettava in genere a profanarle, a gettarle nel fango, confermando il connotato di violenza che è proprio di ogni esponente di quel gruppo.

Forse per la medesima ragione che in quel momento, fine del decennio '70 e inizi '80, si esigevano prese di posizione radicalmente avverse all'*andare in bianco*, all'affidarsi a concetti estenuati e smaterializzati, proprio del '68 e dintorni, anche in Italia si è prestata molta attenzione all'episodio che in qualche modo ha tradito il retaggio di eleganza e di culto della memoria, quale rappresentato da Nuovi-nuovi e Anacronisti, per accostarsi invece

alla violenza trasgressiva tipica dei Nuovi Selvaggi Tedeschi.

Mi riferisco ai cinque artisti del ben noto gruppo della Transavanguardia, che dopo qualche prima mossa abbastanza affine ai delicati disegni colorati degli altri nostri giovani, si lasciarono attrarre dalla violenza urlata e cacofonica dei Neuen Wilden. Un referto del genere vale soprattutto per Sandro Chia, che sostituisce al raffinato kitsch di De Chirico e dei suoi discendenti un voluto ricorso al *bad painting*. La pittura si può riaffacciare, purché si affidi a modi rozzi e barbarici. Più raffinate le figure di Francesco Clemente e di Mimmo Paladino, mentre un autentico primitivismo, degno degli albori del Novecento, compare nei dipinti di Enzo Cucchi. Bisogna invece cambiare pedale per collocare il quinto membro della Transavanguardia, Nicola De Maria, che entra in questa sindrome generale per il fatto di rilanciare la decorazione, ovvero il ricorso a motivi aniconici ripetuti con ritmo incantatorio. Viene così riproposta la dignità della decorazione, che per bocca di un antesignano del Movimento moderno quale il Loos aveva subito il massimo oltraggio di venire definita “un delitto”.

Questo è anche un modo sicuro per caratterizzare il postmoderno in accezione stretta, uno dei cui compiti fu proprio di rilanciare una tale componente riscattandola dalla cancellazione subita. Per questa via risulta anche logico passare a esaminare lo stato delle cose che in quegli anni '70 si poteva rintracciare negli USA. Quella non fu certo una grande stagione, nelle fortune del Nord America, forse là si dovette rifiutare dopo il grande exploit del clima '68, in larga misura alimentato dalle forze emerse oltre Atlantico. In effetti, se facciamo un censimento dei valori in campo nel corso di quel periodo, nel Nord America, vi troviamo qualche exploit espressionista, sull'onda dei Neuen Wilden tedeschi o della Transavanguardia italiana, si pensi a Julian Schnabel e a Jan Borofsky. Ci furono minime tracce di ritorno al passato e a uno spirito monumentale, forse limitabili al solo Robert Longo, e dunque l'episodio più consistente, anche perché posto in grado di innalzare una propria etichetta specifica, fu il cosiddetto Pattern Painting, raccolto attorno alla galleria newyorkese di Holly Solomon, forte delle presenze di Bob Kushner, Ned Smyth, Joe Africano, Patrick McConnally. **22**

ARRIVA LA GRANDE SINTESI

Se prendiamo il postmoderno nell'accezione ristretta che emerge dalle proposte dello storico dell'architettura Charles Jencks, intendendolo come reazione ai caratteri del Movimento moderno e ai suoi schemi razionalisti, se ne può indicare una data d'estinzione, attorno alla seconda metà degli anni Ottanta del secolo scorso. Non per nulla la recente mostra al Victoria & Albert Museum, mossa dallo scrupolo di esaminare quel fenomeno nei suoi esatti termini cronologici, ne ha fissato la data conclusiva al 1990. Se ci rivolgiamo alle arti visive, il *terminus ad quem* può addirittura essere anticipato di qualche anno. Si conclude insomma una fase caratterizzabile con varie etichette, oltre a quella del postmoderno.

Ci si può riferire alla svolta avvenuta attorno al 1970, segnata dal riapparire in forze dell'autorità di De Chirico a fare da contrappeso a quella di Duchamp. In seguito sono apparse sigle come "mode rétro", "ritorno a", citazionismo, ripetizione differente. In Italia, abbiamo visto che i fenomeni meglio rispondenti a parametri del genere si erano incarnati nell'attività di gruppi noti come Nuovi-nuovi, con Ontani e Salvo alla testa, o Anacronisti, capeggiati da Carlo Maria Mariani, anche se la maggiore notorietà era andata ai Transavanguardisti, però troppo succubi dei Nuovi Selvaggi Tedeschi. Al dileguarsi di questo clima, le reazioni potevano essere diverse, qualcuno si poteva rallegrare che l'odiato postmoderno, considerato come un inopportuno regresso verso il passato, si fosse esaurito da sé, qualche altro se ne poteva dolere. Si poneva comunque un problema generale, che ancora sussiste: come denominare la fase che così si è aperta, e che in sostanza dura tuttora? L'impostazione cui mi attengo ci dà una risposta soddisfacente. Nulla vieta di continuare a dire che restiamo tuttora entro le rive capaci del postmoderno, a sua volta reso sinonimo del contemporaneo, limitandoci a caratterizzarne con qualche aggettivo le varie fasi successive. Ma forse una soluzione del genere è troppo generica e insufficiente. Propongo a questo punto di adottare uno schema, anch'esso di natura scolastica, come peraltro lo sono molte etichette già da me impiegate in precedenti occasioni. Tutti conoscono il famoso schema hegeliano consistente nella triade tesi-antitesi-sintesi. Credo che esso possa avere una eccellente applicazione nel nostro caso.

Il clima del '68, ovvero il trionfo di Duchamp, divenuto il padre di una

vasta progenie, ha incarnato il momento della tesi, con i noti corollari: abbandono della pittura, del colore, dell'immagine, a favore della terna di strumenti così bene predicata da Kosuth: cose stesse, foto, definizioni linguistiche. Contro gli eccessi che l'assunzione rigorosa di questi postulati aveva prodotto, era scattata l'antitesi riconducibile al nome di De Chirico, ci si era rivolti al passato per giustificare il recupero di certi aspetti emotivi, a cominciare proprio dal colore, con un connesso ritorno alle icone, e perfino alla decorazione. Ma era giunta l'ora che si superassero questi due estremi entrambi unilaterali, tentando di conciliarli, come deve avvenire appunto nella sintesi predicata da Hegel. Tutto ciò implicava, se si vuole, un nuovo passo indietro, ma di segno opposto al precedente momento revivalista, bisognava risalire alle neoavanguardie dei primi Sessanta, coi due aspetti tipici della Pop e della Op Art, ma dando loro qualche grado di arricchimento e di piacevolezza, non riproponendoli nudi e crudi, come era stato al loro primo apparire. Oppure si poteva rilanciare lo stesso triangolo di Kosuth, ma cercando che anche in quel caso ciascuno dei termini riacquistasse qualche tratto di godibilità, di attrazione. Nell'autunno del 1986 ci fu una mostra che puntò energicamente in questa direzione.

Essa si tenne a New York, che manteneva tutta la sua importanza di sede deputata di ogni sperimentalismo, e per giunta in una galleria carica di titoli di merito in tal senso qual era lo spazio gestito da Ileana Sonnabend, allora situato nel cuore di Soho, in un palazzo al piano di sotto rispetto alla sede dell'ex-coniuge Leo Castelli. In questa mostra venne proposto un gruppo di artisti perfettamente riportabili al compito di fornire una sintesi, tra gli opposti dati delle due situazioni precedenti. Il numero uno, quale appariva già allora, e si è poi confermato in seguito, era Jeff Koons, cui poteva essere accreditata l'ipotesi di voler rilanciare la Pop Art, da erede di Claes Oldenburg, ma con una variante decisiva.

Gli oggetti rifatti dall'artista leader della Pop, con l'aiuto di vari materiali, e in genere con variazioni dimensionali che li innalzavano alla proporzione di veri e propri monumenti, si rivolgevano a celebrare qualche strumento di pronto uso, di quelli che entrano in una normale dotazione quotidiana, potremmo dire di grado zero: si pensi ai lavabo e water e tostapani e macchine da scrivere cui andavano gli omaggi di Oldenburg; magari già un po' più raffinati potevano essere gli stick di rossetto per labbra o i coni gelato o gli orsacchiotti per l'infanzia, che però rientravano pur sempre in

una dotazione elementare, rispondente a bisogni primari. Invece gli oggetti cui andava, e va tuttora l'attenzione dell'erede Koons, rispondono a una esigenza ulteriore, di merci che si presentino più sofisticate.

Il tutto ammette anche una spiegazione in termini sociologici: in genere i bisogni di primo livello, rispondenti a un paniere standard di consumi, alimentari, igienici, di pronto impiego, erano già stati ampiamente soddisfatti, pervenendo a una saturazione, al punto da aver giudicato superata la fase legata alla cultura Pop. Però i supermarket avevano continuato ad esistere, e anzi si erano moltiplicati, divenendo sempre più ricchi di prodotti, ma pronti ormai a ospitare il superfluo, accanto al necessario. Insomma, dal soddisfacimento di bisogni primari si era passati al tentativo di esaudire bisogni ulteriori, riservati al marginale, all'optional, all'accessorio. Infatti Koons ingrandisce, rifà, rimodella ciondoli, prodotti marginali, busti di antenati, fastose cornici barocche. E' l'ora di prestare ogni possibile attenzione al continente del kitsch, che sarebbe il bello, ma affidato a una produzione industriale di serie.

L'artista statunitense ha interpretato in questa chiave perfino il suo legame sentimentale con Cicciolina, la pornstar diventata famosa in Italia proprio in quegli anni, con cui egli ha intessuto una relazione che ha rispettato tutti i requisiti delle storie pseudo-romantiche, tanto che l'amplesso sessuale tra i due è stato rifatto "tale e quale" nella terza dimensione con ricorso a intagliatori in legno di consumata perizia artigianale. Qualcosa di assai simile, sempre in quella mostra, ci veniva proposto da un altro partecipante, Haim Steinbach, che a differenza di Koons non ha mai preteso di rifare gli oggetti destinati a entrare nelle sue parate, e dunque egli supera un'operazione di specie Pop alla Oldenburg per rifarsi direttamente al ready-made duchampiano, che, come ben sappiamo, entra nella triade teorizzata da Kosuth. Ma anche qui non si tratta di recuperare l'oggetto anonimo, neutro, di grado zero, assolutamente privo di quale impatto sensoriale-estetico. Al contrario, Steinbach fruga nelle più riposte scansie di un supermarket e ne trae fuori souvenirs, talismani, balocchi, magari frequentando anche botteghe di rigattieri. Questi imprevedibili *repechages* vengono poi disposti gli uni accanto agli altri, sfidando ogni criterio di affinità, quasi costituendo una ripresa, a livello oggettuale, di quegli accostamenti senza senso che i Surrealisti affidavano alle sequenze di parole da loro dette "cadaveri squisiti".

Un'altra ingegnosa sintesi di questo tipo, sempre nella decisiva mostra dell'86 alla Sonnabend Gallery, veniva proposta anche da un terzo partecipante, in questo caso rintracciato fuori dal territorio statunitense, era il giovanissimo fiammingo Wim Delvoye, eccellente nel praticare ibridazioni, congiungimenti di contrari. Per esempio, la gabbia in cui nelle partite di calcio si insacca il pallone per fare goal, quanto cioè viene detto la rete, oggetto in sé di assoluta diffusione e dunque degno di una tradizione Pop, veniva nobilitato col fatto di essere rivestito da preziose vetrate, a loro volta ispirate a un gusto neo-gotico, pronto anch'esso a scadere nel kitsch. Le vanghe per scavare la terra venivano istoriate con simboli araldici, come fossero vessilli per gloriose sfilate; una prosaica impastatrice di cemento veniva rifatta in legno e arricchita di preziosi intagli ornamentali.

Come si vede, in tutti e tre questi casi siamo di fronte a una precisa e coerente strategia di prendere il banale e di riscattarlo, ma facendo in modo che gli stessi procedimenti nobilitanti fossero pronti a ricadere a loro volta in un repertorio scontato e di basso valore. Si può parlare di una rincorsa continua tra il nobile e il degradato, l'aristocratico e il prosaico. Conviene poi menzionare un quarto partecipante a quella mostra del tutto esemplare, Peter Halley, che puntava non più a rinnovare con ricorso a una sintesi ibridante le precedenti procedure rivolte al recupero dell'oggetto, alla maniera della Pop o del ready-made, ma effettuava anche lui il suo passo indietro, però puntando sulla controparte, la Op Art, di cui infatti riprendeva i nudi tralicci geometrici, ma non la congiunta essenzialità per quanto riguarda le scelte cromatiche. In fondo, l'astrazione geometrica era rimasta legata all'impostazione iniziale che le aveva dato Mondrian, e dunque, se anche si voleva praticare la policromia, senza fermarsi a un austero bianco e nero, questa doveva poggiare sui colori fondamentali.

Invece, se guardiamo i dipinti esposti allora e anche in seguito da Halley, intanto notiamo in essi una non totale rinuncia a qualche traccia di iconismo, caso mai i suoi ingegnosi incastri di linee arieggiano l'andamento dei circuiti elettronici, come vengono usualmente schematizzati. Inoltre le aree così definite vengono tinteggiate con i colori "di cattivo gusto", cui si ricorre, al giorno d'oggi, nelle pareti degli uffici o nelle moquettes delle stanze di soggiorno.

In fondo, sono gli stessi colori preziosi, malati, soffocanti di cui si erano

serviti gli architetti tipicamente legati al postmoderno, solo che Halley li sottrae a occasioni “antiche” per andare a impiantarli in soluzioni del tutto attuali. **23** Anche in questo caso, non è necessario rimanere negli USA, e alla mostra Sonnabend, in quanto uno spirito detto molto efficacemente di New Geo, cioè di questo geometrismo che da un lato rilancia un proposito “moderno” di rigore o di astrazione, ma da un altro si vuole dare un’*anima*, un buon grado di *sense-appeal*, percorre tutto il mondo occidentale. In Europa lo ritroviamo nelle tarsie che lo svizzero John Armleder compone accostando tra loro non solo superfici tinteggiate, ma anche piani di tavoli in formica o in tanti altri materiali plastici, che sono ovviamente “di cattivo gusto”, di qualità *cheap*. Gli è molto vicino nel ricorso alle stesse tinte “malate”, perfino vomitevoli, il tedesco Günther Förg. **24**

E potremmo collocare in questa medesima categoria, ritornando di là dell’Atlantico, taluni straordinari “pentimenti”, che si colgono in maestri delle passate tendenze. Un forte cultore dell’astrazione geometrica era stato Frank Stella, ma avanzando negli anni egli ha deciso di “collassare” le sue austere impaginazioni portandole a intrecciarsi tra loro, così da ottenerne dei nastri policromi. Qualcosa del genere ha effettuato Sol LeWitt, particolarmente negli anni vicini alla sua scomparsa (2008). Egli aveva partecipato allo spirito del ’68 venendo ascritto nel quadro della Land Art. Le sue invasioni spaziali erano affidate a reticoli geometrici in bianco nero, a trame di un disegno del tutto smaterializzato, tanto che l’artista sdegnava di eseguirlo con le sue mani, preferendo trasmetterlo da lontano per via elettronica, dando mandato a diligenti allievi di tracciarlo nei luoghi deputati. Per queste ragioni LeWitt era venuto a trovarsi nelle file dei concettuali, di coloro che “vivono nella loro mente”. Ma di recente egli aveva “ordinato” che gli schemi si flettessero, si imbrogliassero tra loro, come nastri, oltretutto destinati a essere campiti con una gioiosa policromia. Anche qui siamo in presenza di una felice sintesi tra rigore ed emozione, tra concetti impalpabili e le loro materializzazioni in corpi di sorprendente evidenza.

Più in generale, potremo continuare a valerci del triangolo di Kosuth, verificando però come ciascuna delle sue componenti, nel clima di questa sintesi nata sul finire del Novecento e tuttora imperante, abbia conosciuto processi di materializzazione-sensibilizzazione, raccogliendo quindi una qualche eredità dalla fase “postmoderna” in senso stretto, ma conciliandone

i recuperi di fattori emotivi con un impianto non più nostalgico del passato, bensì fondato su un solido aggancio al presente. Del ricorso all'oggetto secondo la ricetta duchampiana del ready-made, ma dirottata verso il recupero di materiali kitsch, già si è detto, al seguito dei casi fondamentali di Koons, Steinbach, Delvoye. Se ora seguiamo la pista della fotografia, evidentemente non era più il momento di rivolgere l'obiettivo non importa dove e quando, nel culto di un assoluto grado zero, proprio come consigliava di fare Kosuth. D'altra parte, non era più neppure il caso di insistere nella modalità tipicamente postmoderna, presa in accezione revivalista ristretta, di Luigi Ontani, che si fotografa in pose antiche, immedesimandosi in personaggi di dipinti famosi. Si apre invece lo spazio per le pratiche vaste, illimitate, della statunitense Cindy Sherman, che parte da immagini dell'oggi, ma poi le "aiuta", facendo assumere alle persone ritratte, tra cui il più delle volte lei stessa, delle protesi, dei corpi aggiunti, delle vesti capaci di trasportarli in altre situazioni, in altri panni, senza però attraversare la barriera del tempo, ovvero il processo di metamorfosi resta affidato a una dimensione orizzontale, va a saccheggiare varie possibilità, ma reperibili in un orizzonte legato al "qui e ora". Tuttavia il protagonista che più si adatta a questa categoria di una foto rivolta a celebrare con incredibile voracità tutto il gratuito, il kitsch, il banale dei nostri giorni è un altro statunitense, David LaChapelle. Potremmo anche dire che la situazione di sintesi che stiamo vivendo va alla ricerca di un coefficiente di mito, di presenza divina, ma mai rivolgendosi al passato, bensì pescando negli stati di abiezioni e di degrado che si possono reperire nei quartieri malfamati delle megalopoli. LaChapelle si dedica con convinzione a rivisitare i miti evangelici di Cristo e della sua predicazione, ma facendoli recitare da soggetti umili, posti al bando della convivenza civile.

Dal ricorso alla foto si slitta ovviamente verso l'acquisizione del movimento grazie alla cinematografia, che a dire il vero risulta sempre più sostituita dalla registrazione video. Del resto anche la foto ormai viene affidata a procedure elettroniche, e dunque esiste una piena omogeneità tra le due famiglie di strumenti. Anche il video, nella produzione recente, risulta interessato alla "sintesi" di cui stiamo ragionando. Se nella congiuntura del '68 interveniva a grado zero, per esempio memorizzando le imprese della Land Art o della Body Art, ma le une e le altre prese nude e crude nei loro dati esteriori, sottoposte al culto della quantità piuttosto che della qualità, ora acquista coefficienti di "anima", mira insomma a un

sovrappiù di ricchezza, di connotazione. Lo si vede nell'opera di un altro statunitense, Tony Oursler, che elabora immagini di gnomi, di nanerottoli, di entità non si sa se propizie o maligne, andando poi a proiettarle in luoghi minimali, schienali di poltrone, piani di tavoli, dove magari questi minuti fantasmi si confondono in mezzo a un cosmo di suppellettili, distinguendosi per gli stimoli di vita che inseriscono, come grilli parlanti, pronti anche a borbottare litanie non ben comprensibili, soprattutto da parte di chi non è di madre lingua. Seguendo la larga via del passaggio dall'immagine fissa a quella in movimento, cinema o video che sia, giungiamo all'apice delle presenze statunitensi, quale può essere considerato Matthew Barney, che oltretutto ha tanta forza in sé da superare la misura del cortometraggio cui i prodotti video o filmici dell'arte sembrerebbero doversi attenere. Egli si muove nella vasta dimensione di veri e propri filmati della durata di ore. Famosa è la serie posta sotto il titolo di *Cremaster*, dal nome di un muscolo dell'apparato genitale, a indicazione che ovviamente una chiave erotica-sessuale è di forte presenza, in tutte queste opere.

Barney riassume, totalizza nel suo lavoro i vari aspetti fin qui elencati. C'è in lui il recupero di certi motivi Pop, cari al consumo popolare: un incontro sportivo, con le majorette che lo annunciano, mentre una mongolfiera sovrasta lo stadio per far giungere un banale messaggio pubblicitario. Oppure siamo a un circuito automobilistico nell'isola di Man. Ma le riprese non si svolgono mai secondo la modalità del tale e quale, cioè di una registrazione neutra, al contrario intervengono indici deformanti, le majorette o le hostess hanno i corpi che si piegano, si contorcono; in genere gli esseri umani assumono protesi, maschere, affrontano viaggi regressivi ai primordi della razza, diventano dei bruti scatenati, pronti ad aggredire i monumenti in cui è riposto l'orgoglio di una grande metropoli come New York. L'aggressione viene portata contro il Guggenheim Museum o il Chrysler Building, L'inerzia pietrificata di questi luoghi viene riscattata dalla salda "presa" che ne fanno gli esseri umani, portatori di cariche trasgressive e profanatorie.

Il riferimento all'enorme, straripante attività di Barney mi consente di inserire in questa casistica la presenza di un altro "post", accanto al dilagante postmoderno. Negli anni Novanta, infatti, e sempre nella dinamica scena newyorkese, è stato lanciato il termine di *post-human*, ma

ritengo di avergli già dato riscontro, in fondo è il canone della sintesi, cioè di una sorta di plusvalore che si aggiunge a tutti i referti tipici del '68, togliendoli da un grado di applicazione neutra per arricchirli invece di coefficienti di deformazione, di intensità, di allargamento in varie direzioni.

Non si può lasciare il sempre decisivo ambiente statunitense senza accennare a un vasto fenomeno, seppure di difficile collocazione: l'apparire, sulla fine dei Settanta e nel corso degli Ottanta, dei cosiddetti Graffitisti o *Writers*. **25** Li potremmo agganciare a una delle tante propaggini del triangolo di Kosuth, che comprende anche il ricorso alle parole per fare riferimento al mondo esterno. Ma da parte del numero uno del concettuale le parole vengono trattate secondo le più tipiche tradizioni occidentali, con irreprensibili, freddi, asettici caratteri a stampa, e l'artista non ha mai rinunciato a un criterio del genere, anche se ha tentato di dare qualche palpito emotivo al suo *lettering*, per esempio ricorrendo sempre più spesso al neon, ma anch'esso piegato a un uso freddo e compassato. Invece i *Writers* volevano "scrivere" ma recuperando grafie ricche di anse, di occhielli, a loro volta riempiti di colore, e soprattutto, con queste forme di scrittura ricca di estro e di fantasia volevano riscattare dalla loro anonimia quelli che il sociologo francese Marc Augé avrebbe chiamato i *Non-Lieux*, muri di case, vagoni e tunnel di metropolitana o di treno, stazioni, aeroporti, e dunque questo intero capitolo potrebbe rientrare nell'ambito dell'antitesi, della rivolta contro il clima smaterializzato dell'arte concettuale. E' pur vero che in questa tendenza si potevano rintracciare aspetti revivalisti, in alcuni casi si faceva riferimento addirittura a forme di scrittura anteriori a Gutenberg.

Ma nello stesso tempo l'intento di base era di aggredire la scena del presente, quindi possiamo riportare questa intera operazione al caso della sintesi tra opposti estremismi. Inoltre bisogna fare la distinzione tra un graffitismo di base, condotto da anonimi figli della strada, armati di bombolette, vittime di discriminazioni sociali, provenienti da famiglie di immigrati, che quindi si opponevano all'ambiente troppo razionale delle classi dominanti. Il loro intento era solo di profanare, di imporre un pieno, una saturazione dei sensi contro una loro rarefazione debilitante. Su questo tronco selvaggio furono pronti a inserirsi artisti di buona formazione accademica, come per esempio Keith Haring, che del resto partiva anche da una cultura Pop, si impadroniva di immagini di fumetti o di eroi della

pubblicità, ma procedendo subito a dessemanticizzarli, a ridurli in icone stilizzate, fino a ricavarne come dei geroglifici, da vergare in tutta fretta, e soprattutto a ripetizione, in misura dilagante, illimitata, intervenendo su qualsiasi genere di supporto, carta, parete, stoffa. Più vicini alla strada erano altri protagonisti che non per nulla rinunciavano a una loro identità per assumere delle sigle, A-One, A-Two, e così via, altri addirittura si davano nomi di consonanza con la cultura araba, Ramm-Ell-Zee, con la corrispondente adozione di quel tipo di scrittura, per contestare ancor più a fondo i pregiudizi cari al mondo occidentale.

Ci fu anche un brillante protagonista molto personale, Jean-Michel Basquiat, capace di fondere con eccellente esercizio pittorico la componente iconica con quella della scrittura. Ci dovremo ricordare di tutti questi aspetti perché entreranno nella sintesi finale che vedremo confermata, al giorno d'oggi, in tutti i continenti.

Lasciati gli Stati Uniti, diamo una rapida occhiata ad altri paesi dell'Occidente, prima di volgergli definitivamente le spalle per andare verso i nuovi orizzonti che si aprono dovunque nel nostro pianeta. In Inghilterra emerge soprattutto Damian Hirst, che in qualche modo potremmo collegare a Steinbach, in quanto ci appare anche lui rivolto a pescare nell'infinito mondo della merce qualche oggetto particolarmente sofisticato per disporlo in bella vista su scaffali, in sequenza numerosa. Forse è di questa natura l'esposizione di animali clonati, che dunque diventano come delle copie conformi, degli oggetti di serie, ripetibili a piacere. Oppure si può andare a pescare nel repertorio infinito dei medicinali, delle schiere di flaconi e pillole di cui ogni farmacologia casalinga si nutre. In questi casi si tratta di elementi quasi del tutto privi di qualità estetiche, privi cioè di impatto sensoriale, accumulati quasi per scommessa, ma Hirst è pronto a capovolgere la bilancia e a passare invece a oggetti preziosi, pur sempre accompagnati a un connotato *cheap*, a un passo col cattivo gusto. Si pensi a una sua opera memorabile, il teschio incrostato di pietre preziose. Insomma, una prospettiva di rinuncia a vantaggio del numero, di un trionfo della quantità, si associa invece a un ribaltamento verso esiti di un chiassoso e rilucente barocco. Il pieno e il vuoto sensoriale si tengono in sospensione dialettica.

Per la Francia, potrebbe essere il caso di recuperare Christian Boltanski, anche lui riportabile a una delle componenti rientranti nel triangolo di

Kosuth. L'artista francese punta tutto sulla foto, magari in bianco e nero, presa cioè a livello zero, e anche affidata a vecchie tecniche che ne hanno provocato il logorio, fino quasi all'illeggibilità. Ma poi egli procede a spettacolarizzare questi elementi, in sé squallidi, legati a un sentimento di nostalgia, ne ricava come degli ex-voto, o li ingrandisce e li fa sventolare al vento, facendone i vessilli di un triste culto mortuario. Dalle foto, poi, egli è passato di recente a reperti più consistenti, agli indumenti di cui quella folla anonima cui va il suo interesse si è disfatta andando verso un tragico destino. Può essere utile esaminare, in contrapposizione, il caso di un'altra artista francese anche lei ben nota, Sophie Calle, perfetta nel mostrarsi fedele ai requisiti del triangolo di Kosuth, solo che in lei sia le foto sia le scritture restano troppo fredde, non interviene un qualche fattore di sintesi a dar loro emozione, spessore, umanità.

Verso il glocalismo

Ma torniamo al '68, punto cruciale di tutti questi nostri ragionamenti, e allo slogan di McLuhan consistente nella proclamazione della nascita del villaggio globale, grazie all'interconnessione di ogni singolo, e più ancora di ogni comunità, attraverso le sinapsi simultanee fornite dal Internet, dal contatto elettronico. Era l'annuncio della fine dei vecchi privilegi dell'Occidente, derivati dalla capacità, nutrita e sviluppata in eccesso dai nostri popoli, di sfruttare la tecnologia meccanica, con la stampa di Gutenberg a fare da apripista, e l'adozione della piramide prospettica dell'Alberti a fare da straordinario accompagnatore. Le altre culture del mondo non avevano partecipato alla creazione di quei potenti strumenti, trovandosi costrette ad acquisirli in ritardo, e sentendoli in ogni caso ostili, impropri, inadatti alle proprie tradizioni. Ma non fu così per lo stabilirsi della nuova tecnologia elettronica, adottata in tempi assai più brevi, perché apparsa del tutto congeniale a quanto ciascuna nazione aveva alimentato per conto proprio nei secoli. Però, l'aggettivo stesso del globale conteneva in sé un pericolo, che ne provenisse l'infausta globalizzazione, cioè un diffondersi di pratiche uguali per tutti, non sufficientemente differenziate. In fondo, quando Kosuth predicava il suo triangolo, era in qualche misura consapevole di imporre strumenti suscettibili di un uso indiscriminato. Tutti, nelle presenti condizioni di vita, sanno fare ricorso alla foto, con il suo prolungamento nella registrazione video, l'una e l'altra ormai affidate ai pixel elettronici; e certo nessuno ha problemi se si tratta di prendere

oggetti tali e quali procedendo a “installarli”, così come si si può valere del materiale linguistico. I mezzi insomma sono alla portata di tutti, non implicano più alcun vantaggio se a servirsene sono i membri della comunità occidentale piuttosto che ogni altro essere umano. Ma scatta proprio a questo proposito l’opportunità di giocare la carta della sintesi di cui sto parlando ormai in tutto questo capitolo. Se andiamo a esaminare le tre famiglie di strumenti previste dal triangolo di Kosuth, ciascuna di esse ammette nel suo esercizio un gran numero di varianti, è possibile cioè praticarle non più nei modi nudi e crudi, spersonalizzati, asettici come avveniva nella congiuntura del ’68, bensì in modi che recuperano *appeal* sensoriale, emozione, colore, il che in particolare si rende possibile se ciascuna comunità li applica non in un modo generico e standardizzato, bensì rivolgendoli a scavare nelle proprie radici, il che implica automaticamente la possibilità che si stabilisca un processo di diversificazione. Del resto, l’opinione pubblica ha ben inteso questo punto, e ha subito creato una felice etichetta, pienamente corrispondente alla fusione tra lo spauracchio del globale, col suo sconcertante livellamento, e invece un recupero di aspetti legati al *genius loci*, alle radici e tradizioni di ciascun paese, senza d’altra parte cadere nel rischio di coltivarli a senso unico, perdendo un aggancio sui procedimenti più avanzati della ricerca internazionale. è nata insomma la perfetta espressione del glocalismo, che in fondo è un modo efficacissimo per confermare la sintesi su cui sto insistendo.

Si aggiunga anche un altro provvidenziale allargamento, oltre a questa chiamata alla partecipazione di tante comunità nazionali fin qui emarginate. In fondo, lo si ricava ancora una volta da un esame comparativo delle rispettive tecnologie dominanti. Quella a base meccanica, cara all’Occidente, può essere definita dura, *hard*, maschilista, è stata in genere discriminante nei confronti della partecipazione femminile, mentre la subentrante tecnotronica è soffice, leggera, più favorevole alla promozione della donna. Sta di fatto che entro queste nuove coordinate del glocalismo la presenza di donne artiste è sempre più frequente, capace di farle assurgere a ruoli di primo ordine.

E proprio per testimoniare questa “novissima” condizione sarà bene iniziare una citazione dimostrativa proprio da casi al femminile. Imponente è la presenza di Shirin Neshat, iraniana di nascita, anche se, conviene

ammetterlo, quasi in ognuno dei casi che andremo a menzionare si deve riscontrare una qualche fase di educazione compiuta in Occidente. La Neshat parte dalla foto in bianco e nero, come vuole la triade di Kosuth, ma le aggiunge subito la scrittura, affidata ai caratteri usuali in quel paese, che come i geroglifici della tradizione estremo-orientale o la scrittura dei paesi arabi, appaiono assai più elastici ed animati rispetto ai rigori mortuari del nostro alfabeto, aggravato dal passaggio attraverso il pesante canone gutenberghiano. In questo senso la reazione dei Graffitisti o *Writers* è stata salutare, ha davvero aperto piste feconde. Si potrebbe anche chiosare ulteriormente almeno una delle opere proverbiali di quest'artista, dove si vede una donna impugnare un fucile, per rivendicare al mondo femminile un ruolo attivo nella lotta contro i pregiudizi, ma nella canna è infilato un fiore, a ricordare che la presenza muliebri dovrebbe avere pur sempre un ruolo conciliante, di difesa della vita. Logico poi il passaggio dalla foto statica alla sua messa in movimento attraverso il video. La Neshat è stata produttrice di ottime sequenze in cui, da eccellente coreografa, ha diretto le evoluzioni di presenze muliebri, incapsulate in plastici abiti neri, opposte alle camicie bianche di un mondo al maschile. E ne sono poi venute tante varianti, sempre più animate, anche con la conquista progressiva del colore.

Grandi presenze femminili sono venute anche dal Giappone, che è stato nei secoli il Paese postosi in più fiera opposizione verso l'Occidente, cogliendo a staffetta uno scambio di consegna con la Cina, partita in precedenza. Forse entrambe quelle nazioni non hanno potuto competere con l'Occidente proprio per non aver accolto le due macchine su cui, come sappiamo, è fondata la modernità: non hanno avuto la stampa, strumento improbo, mortificante se si pretende di applicarlo alla magnifica scrittura ideografica, con le sue mille varianti che non si possono sacrificare nella triste ma funzionale stereotipia dell'alfabeto. E non hanno avuto la piramide prospettica, il che ha costretto i loro magnifici disegnatori e incisori a non acquisire la distanza, la terza dimensione. I grandi xilografi quali Utamato, Hiroshige, Hokusai hanno ancorato le loro sagome nel primo piano, lanciando utili suggerimenti allo stesso Occidente quando anch'esso ha capito che bisognava abbandonare la prospettiva, ormai superata dai tempi, e andare verso un mondo bidimensionale, come è avvenuto con Gauguin e l'intera stagione simbolista.

Su questa strada, troviamo subito la formula lanciata dall'artista numero

uno dell'attuale situazione giapponese, la *superflatness* predicata da Takashi Murakami. Se la pittura oggi vuole continuare a esistere, questo può essere solo come occupazione di vaste superfici di pareti, o di pavimenti, con pieno recupero di una funzione ornamentale, anche in questo caso accogliendo uno degli impulsi che erano alla base dei Graffitisti. Il graffito è una delle forme più originarie dell'arte umana, lo si incontra nella notte dei tempi, e lo si ritrova oggi nell'alba di un nuovo millennio, associato ad altre etichette praticamente sinonime quali muralismo, wall painting. Nello stesso tempo, è lecito balzar fuori dalla superficie, coltivare la terza dimensione, se lo si fa con statue agili, maliziose, consapevoli di provenire dall'immaginario Pop dei fumetti, sulle orme di quanto ha fatto e sta facendo in modi splendidi Jeff Koons, e continua pure a fare Luigi Ontani con la ceramica, uno di quei materiali "popolari" che reggono perfettamente la sfida con le resine sintetiche e i vetroresina, cioè con quanto proviene dalla tecnologia più avanzata. Volendo differenziare, si potrebbe dire che Ontani appartiene alla fase dell'antitesti, mentre Koons e Murakami sono eccellenti campioni di sintesi, ma bisogna anche ammettere che tra i due momenti i confini sono assai incerti.

Stavo però insistendo sull'arrivo in forze nel panorama attuale del contributo delle donne artiste, e proprio il Giappone ce ne offre due esempi di grande evidenza. Mariko Mori può essere posta in parallelo con Shirin Neshat, anche lei parte dalla foto, però ha ben presente che il Giappone, paese, come è noto, pronto a impadronirsi delle tecniche occidentali, ha maturato una poderosa civiltà dei consumi, e dunque le immagini muliebri della Mori sono di hostess, di bambole confezionate secondo tutti i requisiti, raffinati e al tempo stesso dozzinali, della moda. Ma poi c'è il balzo indietro, proprio a pescare nelle radici, nella propria storia, e dunque le *top models* della cultura Pop possono divenire le geishe, le sacerdotesse poste al servizio di vecchie divinità, assumono cioè un coefficiente di ricchezza, di mistero, si avvolgono nel mito, o forse meglio, l'ancoraggio nei tempi si fa ormai incerto e fluttuante, e dunque queste divinità enigmatiche si trasformano in cosmonaute pronte a imbarcarsi su una nave spaziale, che d'altra parte è assai simile a un tempio antico. Accanto a Mori, un'altra straordinaria presenza giapponese è dell'artista che si fa chiamare Tabaimo, e che imprime alla videoarte una svolta eccezionale: non più strumento di registrazione della realtà, bensì luogo incantato ove si

svolgono delle favole ricostruite in studio con la *computer graphic*, ovvero con la tecnica raffinata dei *cartoons*, in cui i giapponesi sono maestri. Le animazioni prodotte da Tabaimo si snodano sulle pareti, sul soffitto, sul pavimento, e collegano i piaceri di un universo Pop, del cibo, dei viaggi in metropolitano, con misteriose, arcane temibili risorgenze di oscuri drammi, magari di catastrofi ambientali, invasioni delle acque, piogge acide dal cielo. La leggenda, la favola ci avvolgono da ogni parte, ci intrigano, ci diletano, ci terrorizzano.

A dire il vero, il passaggio dal video di registrazione dell'esistente a quello di produzione in laboratorio secondo la tecnica dei cartoni animati è stato opera di un artista del Sud Africa, William Kentridge, splendida testa di serie in questo filone oggi sempre più frequentato, a gara con i lungometraggi e gli spot pubblicitari. Forse dovremmo anche precisare che Kentridge è legato a una cultura occidentale, lo si può riportare all'espressionismo dei Nuovi selvaggi tedeschi, a loro volta risalenti a Kirchner e compagni, solo che in lui il dramma umano, magari il male insito nell'apartheid, non è affidato a sagome uniche fissate una volta per tutte, queste vengono variate, con tratti duri e ispidi, orgogliosi di manifestare la mano che li produce, e così acquistano un movimento, volutamente pesante, ansimante, in modo da rivelare un senso di pena, di disagio. A meno che invece non si rifacciano ai ritmi di felici balletti meccanici già coltivati dalle avanguardie dei primi del Novecento.

Il continente africano è immenso, e ne potremmo trarre tanti casi illuminanti, qui mi limiterò a ricordarne due, anche se entrambi confluenti nell'alveo del nostro vecchio Occidente. Chris Ofili rilancia un motivo oggi essenziale, il bisogno che abbiamo di sviluppare dei pattern ornamentali, l'ornamento è stato a lungo osteggiato dalla cultura occidentale, che lo considerava evasivo, dispersivo, rispetto all'impegno primario di progettare e far funzionare l'universo delle macchine, ma già la fase dell'antitesi, e proprio col Pattern Painting statunitense, lo aveva rilanciato in pieno. Questo è un campo quanto mai propizio alla riesumazione di vecchi valori locali, le culture extra-occidentali se lo ritrovano nel sangue. A conferma di un simile ancoraggio in un proprio territorio originario Ofili è noto per l'inserimento di sterco animale, in voluto contrasto con l'elegante arabesco che incrosta i suoi lavori. Accanto a lui, Inka Shonibare compie qualcosa di simile, ovvero esibisce dei manichini, che riproducono pretenziosi

esponenti del colonialismo, costretti a indossare gli abiti fastosi e superornati in cui si esprime il *genius loci* dei territori occupati e oppressi. Gli europei oppressori li assumono come trofei di vittoria, come spoglie strappate ai vinti, ma poi interviene la protesta dell'artista in nome della sua gente, che effettua una decapitazione simbolica di quei presuntuosi dominatori, quasi per spogliarli di una eleganza immeritata.

Non abbiamo certo chiuso con l'Asia, ci sarebbe da esaminare la fertile situazione offerta dalla Cina, **26** con molti protagonisti affermati, ma veniamo invece alla più recente emersione di una bella affermazione di valori provenienti dall'India. Il più noto è Subodh Gupta, che sembrerebbe tradire il connotato del localismo, per celebrare piuttosto un'India dedita infine al consumismo, le cui famiglie si possono dotare di luccicanti strumenti elettrodomestici, tanto da accumularli in mastodontici trofei. Ritroviamo di nuovo una derivazione dalle procedure di Steinbach, solo che in questo caso gli oggetti, invece di sfilare uno a uno, fanno blocco tra loro, come attratti da un magnete.

D'altronde in altri casi Gupta sa pure accumulare un insieme di vecchi mobili, magari risalenti all'ormai sorpassato regime coloniale. Il ponte, l'ossimoro antico-moderno è riscontrabile in Itish Kallat, che rende omaggio a qualche macchina di ascendenza moderna, ma in realtà la ricostruisce con scheletri di qualche animale preistorico, così proponendoci un *Autosaurus*. La soluzione-ponte è anche in Bose Krishna Machari, che per un verso recupera i barattoli dozzinali, al limite col trash, in cui i poveri operai del suo paese conservano il rancio quotidiano, ma sui loro fianchi ammaccati e arrugginiti sono collocati dei video, col loro vivido messaggio, come occhi che si accendono in un corpo mummificato.

Chiuderò questa rassegna sommaria relativa alle grandi presenze extra-occidentali rivolgendomi anche all'enorme continente dell'America meridionale e centrale, che in definitiva si è sempre sentita al confine tra il rispetto di certe coordinate del nostro Occidente e le insorgenze di culture locali, precolombiane. Ne viene un sincretismo in cui i valori del cristianesimo sono pronti a fondersi con miti e religioni ataviche, in definitiva le fantasmagorie del Carnevale di Rio offrono un valido esempio di questa fusione, siamo davvero in presenza di una sintesi poderosa. Non per nulla l'altra capitale del Brasile, San Paolo, nel secolo scorso aveva lanciato l'unica sfida di peso al predominio della Biennale di Venezia,

luogo consacrato a tutelare la supremazia delle invenzioni delle avanguardie del vecchio continente su ogni altra parte del globo, a erigere palizzate proprio per impedire che questo si tramutasse in un villaggio aperto a tutti.

Il largo diffondersi della creatività nell'arte al giorno d'oggi è ampiamente testimoniato dal fatto che non basta più l'alternativa della sola Biennale di S. Paolo, ora di Biennali ne sono sorte a decine, in tutte le parti del pianeta, tanto che io stesso sono solito valermi di una battuta, per scongiurare i mali potenzialmente contenuti nella formula di una globalizzazione dell'arte, osservando che, semmai, questa si sta "biennalizzando". Ma il Brasile non si limita certo a ospitare eventi internazionali, è del tutto capace di produrne alcuni di capitale importanza in proprio, basti pensare alla presenza esuberante di Ernesto Neto. Con lui si ha il trionfo, se si vuole, di un altro ossimoro, con relativo superamento e sintesi di entrambi i termini, del naturale *versus* l'artificiale. Neto si ispira al rigoglio smisurato della vegetazione amazzonica, ma la rifà con ricorso ai materiali plastici di sintesi, come se la tecnologia rifiutasse di essere il regno oppositivo a quella della natura, ma si prestasse a imitarla, anzi, a superarla, nelle doti di flessibilità, utilizzando tessuti pronti a piegarsi, a ricadere in lobi, come enormi fiori prodotti in qualche serra nel corso di mostruosi esperimenti. Il biomorfismo, che in definitiva, come si è visto, fin dalle avanguardie del primo Novecento tallonava i due sistemi allora predominanti, del meccanomorfo e dell'elettromorfo, qui si prende una piena rivincita.

Se invece ci rivolgiamo all'argentino Tomàs Saraceno, potremmo dire che è l'elettromorfismo a mostrarsi superbo e invitto dominatore. Infatti questo artista, oggi trasferitosi in Germania, riempie lo spazio con cavi elettrici, e dunque è l'inorganico a imporsi, però installato con ritmi così fitti e parossistici, da simulare anch'esso il fenomeno naturale di una giungla impenetrabile. Si potrebbe anche dire che Saraceno assume il compito di visualizzare, di dare concretezza materiale all'infinito reticolo delle radiazioni che solcano lo spazio, rendendolo interconnesso in ogni sua parte. E' il fine alla cui realizzazione si era già dedicato Pollock, ma ai suoi tempi lo si poteva inseguire solo coi mezzi "caldi" della pittura su superficie, mentre oggi, come indica Saraceno, lo si può fare secondo modalità fredde di piena interazione tra ogni organo di senso.

Da Cuba emerge un protagonista, appena quarantenne, Kcho, tipicamente

glocal anche lui, perché certo si conforma a uno dei termini della trilogia di Kosuth, il recupero dell'oggetto, però non è un neutro oggetto industriale valido in ogni latitudine, è invece qualcosa di strettamente legato alla storia, al costume, alle esigenze dell'isola natale, in cui riesce del tutto naturale avventurarsi su fragili imbarcazioni affidate al mare, magari, negli ultimi decenni, per seguire la sorte del *boat people*, dei diseredati che battono le vie dell'esodo, col rischio di incorrere in disastrosi naufragi. L'oggetto, il materiale prelevato dalla realtà non resta integro, in questo c'è il superamento dell'eredità di Duchamp, per recuperare piuttosto l'eredità derivante da Schwitters, dell'oggetto che deve manifestare le tracce eloquenti dello scontro sostenuto con avverse condizioni ambientali.

Infine, un omaggio alla Colombia, il che oltretutto consente di inserire, in questa pattuglia di teste di serie, la partecipazione di una donna artista, Doris Salcedo, a conferma che l'altra metà delle avanguardie, come è stata titolata questa vicenda del riscatto femminile, ha sempre più una presenza consistente, anche in termini numerici. Il copione è sempre quello che abbiamo detto della sintesi, in lei c'è una partenza dal Minimalismo "duro e puro", che nei lontani padri fondatori, Bob Morris e compagni, era una questione di forme geometriche intatte, noi esseri umani non potevamo intaccarle ma soltanto "girarci attorno", prendere le misure dal di fuori. In apparenza, anche la Salcedo ci dà dei vuoti tralicci, come degli scheletri silicei di colonie estinte di piccoli organismi, ma questo è il punto, la differenza, si avverte chiaramente che dalle sue strutture primarie l'umanità non è assente, bensì è stata estinta dall'oppressione della società, dal prevalere di forze ostili. Le sedie si accumulano vuote, ma evocano come fantasmi coloro che vi si sono seduti, le zolle di terra vengono compresse tra rigidi pannelli metallici, ma non mancano di far sorgere una tenera vegetazione di erbe, volendoci ricordare che ospitano le spoglie di giovani esistenze colpevolmente sopresse dalle forze del potere. Il villaggio globale accetta senz'altro alcune tipologie comuni, ma sente l'obbligo e il diritto di rimpolparle dando loro carne, spessore, memoria.

1. L. A. White, *La scienza della cultura*, trad. it. Firenze, Sansoni, 1969; M. Harris, *Materialismo culturale*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 1984. I due pilastri del pensiero McLuhaniano sono *La Galassia Gutenberg*, trad. it. Roma, Armando, 1976, e *Gli strumenti del comunicare*, pubblicati dopo, ma tradotti prima in Italia, Milano, il Saggiatore, 1967, con l'infelice titolo di *Gli strumenti del comunicare*, succube del pregiudizio "comunicazionista" proprio dell'incipiente dominio della semiotica, secondo cui il comunicare attraverso il segno linguistico viene anteposto ad ogni rapporto integrale e contestuale tra l'uomo e l'ambiente. Un mio più analitico esame del dibattito tra moderno e postmoderno è svolto nel paragrafo omonimo consegnato al vol. XII della *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, Milano, Motta, date varie. Per più ampie applicazioni della mia metodologia a questa materia si veda anche *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, BUP, 2007 e *Arte e cultura materiale in Occidente. Dall'arcaismo greco alle avanguardie storiche*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011. Per un quadro completo delle molte accezioni attuali con cui circola il postmoderno è eccellente la accurata analisi condotta da P. Carravetta, Milano, Bompiani, 2009.
2. Cfr. il suo *Per una sociologia del romanzo*, trad. it. Milano, Bompiani, 1966.
3. Milano, Feltrinelli, 1996, 2° ed. 2008.
4. Su di lui cfr. *Opere scelte*, a cura di G. Barbensi, Torino, Utet, 1967. Cfr. anche il magistrale studio di M. Pera, *La rana ambigua*, Torino, Einaudi, 1986.
5. Anche per lui cfr. *Opere scelte*, a cura di M. Ghiozzo, Torino, Utet, 1967.
6. Trad. it., Feltrinelli, Milano 1961.
7. Per un approfondimento di tutti questi aspetti, sia sul versante letterario sia su quello artistico, rimando al cap. che a Blake dedico nella mia *Alba del contemporaneo*, cit.
8. Anche per Canova rimando al cap. che gli dedico nell'*Alba ecc.*, dove mi

soffermo in particolare sulle tempere custodite nella Casa natale di Possano e sui monocromi del Museo di Bassano del Grappa, in cui gli aspetti “bassi” o notturni emergono con più evidenza. Per la medesima ragione pongo proprio il Canova alle origini di una possibile *Storia dell'arte contemporanea in Italia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

9. Il mio contro-manuale è *L'arte contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1984 e 2005.

10. Trattato sull'elettricità e il magnetismo, trad. it a cura di E. Agazzi, Torino, UTET, 1973.

11. Non per nulla faccio partire da lui la mia *Arte contemporanea*, cit., come del resto avviene in tanti altri manuali, ma forse è tipico del mio metodo il riferimento proprio all'elettromagnetismo, che altri considererebbero un parametro distante ed eterogeneo.

12. In questo caso rimando ai fascicoli dell'*Arte moderna*, Milano, Fratelli Fabbri, vol. II, il Simbolismo, di mia intera stesura, date varie.

13. Ho esaminato De Chirico in questa chiave nel mio saggio *Tra presenza e assenza*, Milano, Bompiani, 1974 e 1979, con capitolo a lui dedicato.

14. Cfr. in proposito la mostra *El siglo de G. De Chirico. Metafisica y Arquitectura*, Valencia, Instituto de arte moderno, a cura di V. Trione, cat. Milano, Skira, 2007.

15. Queste nozioni relative al settore letterario sono state da me svolte in *L'azione e l'estasi*, Milano, Feltrinelli, 1967, poi Torino, Testo & immagine, 1999, e in una completa ricostruzione affidata a *La neoavanguardia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1995, poi Lecce, Manni, 2007. Un eccellente contributo recente di portata internazionale è venuto da J. Picchione, *Dal modernismo al postmodernismo*, Edizioni Università di Macerata, 2012, dove è evidente già nel titolo che l'A. adotta la terminologia nordamericana per cui la fase delle avanguardie storiche viene detta Modernismo. Così si comporta anche uno dei nostri maggiori storici del contemporaneo in Italia, R. Luperini, cfr. il suo *Sul modernismo italiano*, in collaborazione con M. Tortora, Napoli, Liguori 2012.

16. Tuttavia un tentativo del genere si può constatare nella primavera 2013 con mostre parigine di Soto al Centre Pompidou e di Le Parc al Palasi de

Tokyo.

17. Può essere qui il caso di svolgere una osservazione generale in riferimento a nozioni di ordine politico nel cui segno si iscrive per intero il tipo di ragionamento da me seguito. Ritengo che termini come borghesia e capitalismo si possano usare proprio per l'età moderna, nel senso che a questo termine do al seguito della McLuhaniana *Galassia Gutenberg*. Il concetto di individualismo, di proprietà del singolo, di incessante anelito a fare i propri interessi e ad accrescere il proprio capitale ingaggiando una belluina *struggle for life* sono tutti dati caratteristici del periodo che si conclude nell'Ottocento, seppure con una consistente appendice fino ad oggi. Il postmoderno, o età contemporanea, in nome della realtà cogente del campo elettromagnetico e del "tutti in rete", tutti coinvolti nel "villaggio globale", distruggono tendenzialmente i vari pilastri della mentalità borghese e capitalista, si può affermare che le varie ondate delle avanguardie, in arte e più ancora in letteratura, sono state tutte tendenzialmente antiborghesi, così come hanno condannato, in arte, la limitata concezione del quadro da cavalletto, ornamento dei salotti delle case borghesi, proponendo invece un'apertura a usi comunitari. Naturalmente tutto ciò non esclude una coesistenza con il capitalismo, anche nella sua fase connotata con un "neo", ovvero le opere degli artisti, anche se delle varie avanguardie, le sole di cui qui si è tenuto conto, possono essere considerate anche sotto l'aspetto di una merce da mettere sul mercato con un sistema di gallerie e di aste, in cui gli esponenti della borghesia possono vedere sia utili possibilità di investimenti speculativi, sia oggetti da esporre nelle proprie case come *status symbol*, senza però inficiare il loro potenziale rivolto a delineare condizioni di vita pubbliche e comunitarie. Pertanto questa mia prospettiva rifiuta fin dal titolo il contributo, per quanto famoso, di F. Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. Milano, Garzanti, 1989, con cui tutt'al più può convenire che di questa vasta sindrome stiamo vivendo una fase tarda, ma in nessun modo emanante dall'interno del capitalismo, non più egemone proprio dalla discesa in campo delle varie forme di socialismo.

18. Ho narrato di queste esperienze in *Informale oggetto comportamento*, Milano, Feltrinelli, vol. 2°, 1979 e 2006.

19. Dopo Germano Celant, inventore dell'etichetta di Arte povera,

sull'esempio del Teatro povero di Grotowsky, ho recato anch'io ingenti contributi a quella causa. Nella mostra *Gennaio 70*, cat. Bologna, Graphis, 1970, erano invitati al completo tutti gli undici protagonisti di quel movimento, chiamati anche a impegnarsi per la prima volta in registrazioni video effettuate nei luoghi da loro indicati e poi trasmesse su monitor collegati tra loro a circuito chiuso nella sede della mostra (il Museo civico di Bologna). In seguito, chiamato da Francesco Arcangeli a impostare con lui la sezione dialettica della Biennale di Venezia del 1972, *Opera o comportamento*, vi ho invitato di nuovo due capofila dell'Arte povera quali Mario Merz e Luciano Fabro, ma anche altri che di quella formazione non facevano parte pur essendo eccellenti esponenti di quella stagione, quali Franco Vaccari e Gino De Dominicis.

20. Posso ricordare la mostra *La ripetizione differente*, da me curata presso la Galleria Marconi di Milano nel 1974, con la presenza di Ontani e Salvo, accanto ai casi più evidenti di poveristi in fase *rétro*, Fabro, Kounellis, Paolini, assieme ad alcuni esponenti della Pop milanese quali Vittorio Adami e Emilio Tadini. Cfr. *Informale oggetto comportamento*, cit. vol. 2°.

21. Oltre ai già menzionati Ontani e Salvo formano quel gruppo E. Barbera, L. Bartolini, B. Benuzzi, C. Bonfà, V. D'Augusta, G. Del Franco, E. Esposito, A. Faggiano, M. Jori, F. Levini, L. Mainolfi, G. Maraniello, V. Messina, G. Pagano, G. Salvatori. A. Spoldi, Wal, G. Zucchini. Fa, dettaglio nel cat. della mostra *Siamo sempre Nuovi-nuovi*, a cura mia e di R. Daolio, Poggibonsi, Cambi, 2009.

22. Assieme ad altri critici ho condotto un esame completo di tutti questi aspetti di citazionismo, ovvero della fase dell'antitesi e di un nuovo *rappel á l'ordre*, nella mostra riassuntiva *Anniottanta*, collocata in varie località dell'Emilia Romagna, cat. Milano, Mazzotta, 1986, in cui figuravano al completo Nuovi-nuovi, Transavanguardisti, una campionatura di Anacronisti, e protagonisti di altre formazioni o presenze individuali caratterizzanti quel clima, tra cui i vari artisti menzionati sopra. Riuscirono anche ad entrarvi gli appena nati Nuovi futuristi (G. Abate, C. Bonfiglio, D. Brevi, G. Cella, A. Crosa, Innocente, M. Lodola, G. Luraschi, C. Palmieri, Plumcake, U. Postal), che in effetti si richiamavano alla componente futurista capeggiata da Giacomo Balla e Fortunato Depero, una variante in seno al Futurismo rispetto alla tendenza "esplosiva" manifesta da Boccioni e dai colleghi nel primo tempo milanese. Però i Nuovi Futuristi, proprio

come i padri Balla e Depero, non frequentavano affatto il Museo, quindi potevano entrare anche nel fronte della sintesi, di cui vado a parlare nel capitolo seguente.

23. Ho messo prontamente a frutto la fortunata occasione di incontro con questi artisti invitando due di essi, Koons e Delvoye, alla sezione Aperto della Biennale di Venezia del 1990, da me curata assieme a colleghi di altra nazionalità, poi di nuovo inserendoli in Anninovanta, rassegna delle migliori proposte con cui si presentava quel decennio, organizzata a Bologna e in altre sedi dell'Emilia Romagna, cat. Milano, Mondadori, 1991. Vi si potevano vedere di nuovo Koons e Delvoye, assieme ai loro partner Steinbach e Halley. Anche gli artisti italiani vi facevano ottima figura, anch'essi riportabili al connotato della sintesi, come il gruppo milanese di Stefano Arienti, Umberto Cavenago, Mario Della Vedova, Maurizio Arcangeli (neo-minimalismo "soffice" e intriso di spirito ludico), e tante altre presenze ugualmente efficaci.

24. Anch'essi presenti in Anninovanta.

25. Comparivano al completo nella mostra *Arte di frontiera*, Bologna, Galleria d'arte moderna, cat. Milano, Mazzotta, 1985, organizzata in ricordo di Francesca Alinovi, che era stata il critico italiano più pronto a compenderne l'importanza, disgraziatamente deceduta poco prima.

26. In proposito posso ricordare la serie delle *Officine*, mostre da me curate a partire dal 1997, rivolte a fornire una sintesi del meglio prodotto in una certa fase cronologica nelle aree geografiche più importanti, con sedi espositive policentriche ma tutte situate in Emilia Romagna, ogni volta con cat. Milano, Mazzotta: 1997, *Officina Italia*; 1999, *Officina Europa*; 2002, *Officina America*; 2004: *Officina Asia*. Queste rassegne mi hanno permesso di seguire le varie tendenze sopra esaminate attraverso certe figure dominanti, però arricchendo il quadro col dare spazio e attenzione a tanti altri degni protagonisti. Ho illustrato questa navigazione anche nel volumetto *Prima e dopo il duemila*, Milano, Feltrinelli, 2006.